

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

MARIANA DUARTE GARCIA DE LACERDA

**ABSTRACIONISMO INFORMAL EM SÃO PAULO: a obra de Zita
Viana de Barros**

Guarulhos
2016

MARIANA DUARTE GARCIA DE LACERDA

**ABSTRACIONISMO INFORMAL EM SÃO PAULO: a obra de Zita
Viana de Barros**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Arte da
Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da UNIFESP para obtenção do
título de Mestre em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Pimenta
Hoffmann

Guarulhos
2016

Lacerda, Mariana Duarte Garcia de

Abstracionismo Informal em São Paulo: a obra de Zita Viana de Barros/ Mariana Duarte Garcia de Lacerda – Guarulhos, 2016.

189f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

Orientadora: Ana Maria Pimenta Hoffmann

Título em inglês: Informal Abstraction in Sao Paulo: through the work of Zita Viana de Barros

1. Arte Brasileira; 2. Gravura; 3. Crítica de Arte; 4. Informalismo; 5. Zita Viana de Barros

MARIANA DUARTE GARCIA DE LACERDA

**ABSTRACIONISMO INFORMAL EM SÃO PAULO: a obra de Zita
Viana de Barros**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Arte da
Escola de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da UNIFESP para obtenção do
título de Mestre em História da Arte

Aprovado em 27 de setembro de 2016

Prof. Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann
(UNIFESP – orientadora)

Prof. Dra. Ana Avelar
(UnB)

Prof. Dra. Michiko Okano
(UNIFESP)

Prof. Dra. Yanet Aguilera
(UNIFESP – suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos Viana de Barros.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Zita, em primeiro lugar, por todo material que deixou conosco durante a sua vida e que me introduziu no mundo da pesquisa, como ela mesmo me introduziu, muitos anos antes, no mundo das artes;

Agradeço também antes de tudo ao Alberto Tassinari, porque sem ele tudo isso teria sido impossível;

Agradeço à Unifesp e toda a sua comunidade pela acolhida tão calorosa e tão instigante nesta minha jornada;

Agradeço à Ana Hoffmann que foi lá me buscar e me guiou aqui neste trabalho, permitindo que eu desenvolvesse esse texto com bastante tranquilidade;

Agradeço objetivamente àqueles que tiveram atuação direta nesse trabalho:

Ao Cláudio Manculi pelas fotos, pelo debater semiótica por dias a fio, pelas revisões forçadas e por toda compreensão;

Ao José Maurício Barros Rocha pelo incentivo, pelas fotos, pelo papo e pelo baú;

A Helena Garcia pela diagramação;

À Sueli Feliziani pela leitura atenta e revisão acurada, além das visitas para me tirar da frente do computador;

À minha mãe, Ana Luisa, pela revisão, pelo cuidado e pelo suporte incessante nessa aventura louca de virar pesquisadora;

E à minha avó, que me emprestou a irmã e as memórias e que revisou o texto e se dispôs a discutir comigo todos os meus achados.

E finalmente, gostaria de agradecer toda a minha família e amigos pelo apoio demonstrado nessa jornada!

RESUMO

A presente pesquisa teve como objeto o estudo as manifestações da abstração informal em São Paulo e as discussões na arte abstrata, a partir da produção de Zita Viana de Barros, realizada entre 1960 e 1970, com a identificação, catalogação e análise dos trabalhos produzidos e contextualização das obras frente ao cenário artístico nacional.

A pesquisa levou a uma retrospectiva da História da Arte Brasileira nos anos 50 e 60, repensando suas categorias devido à típica independência brasileira, especialmente por meio do questionamento ao abstracionismo, a partir de um ponto de vista diferente daquele de defesa da arte abstrata construtiva, que tem sido a tônica da crítica de arte e estudo de história no Brasil.

A interpretação imagética das obras relacionadas nesse trabalho foram realizadas tendo em mente o arcabouço filosófico e metodológico desenhado por Charles Peirce, no qual a estética fornece as bases para a ética, que, por sua vez, fornece as bases para a semiótica, numa relação de dependência evolutiva.

Abstracionismo Informal como resultado da combinação do discurso indireto da filosofia Zen com a liberdade ocidental. A partir desta mistura, foi instituída a noção de uma consciência na intuição e na sensibilidade dentro da perspectiva ocidental que dividia tudo entre racionalidade e inconsciente.

Palavras-Chave: Arte Brasileira, Abstracionismo Informal, Gravura, Zita Viana de Barros

ABSTRACT

This research aimed to study the manifestations of informal abstraction in São Paulo and the discussions on abstract art starting from the printings of Zita Viana de Barros, made between the years 1960 and 1970, identifying, cataloguing and analysing its work and contextualizing such production in light of the national artistic scene.

The research led to a retrospective on the Brazilian Art History in the 1950s and 1960s, rethinking its categories due to Brazilian typical independence, especially through questioning the abstractionism, from a point of view that differs from the defence of constructive abstract art, which have been the keynote of art criticism and the history studies in Brazil.

Imagery interpretation of the works related in this study were made through the philosophical and methodological framework designed by Charles Peirce, in which the aesthetic provides the basis for ethics, which in turn provides the basis for semiotics, in an evolutionary relationship of dependency.

Informal Abstraction as the result of the combination of Zen's philosophy indirect speech with the occidental liberty. With this mixture it instituted the notion of consciousness in intuition and sensibility in the occidental perspective that divided everything between rationality and unconsciousness.

Key Words: Brazilian Art, Informal Abstraction, Pintmaking, Zita Viana de Barros

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Diploma do Prêmio Aquisição no XII Salão Paulista de Arte Moderna	24
Imagem 2: Zita Viana de Barros, Sem Título, 1962, xilogravura, 30 x 43,5cm	25
Imagem 3: Lívio Abramo, Macumba, 1953, xilogravura sobre papel japonês, 36 x 29 cm	27
Imagem 4: Wassily Kandinsky, Composição VII, 1913, Óleo sobre tela, 200 × 300 cm, Galeria Tretyakov, Moscou, Rússia	29
Imagem 5: Lygia Pape, Tecelares (série), 1958, Xilogravura sobre papel japonês	30
Imagem 6: Luis Sacilotto, Vibrações Verticais, 1952, esmalte sobre madeira, 39,5x53,5cm	33
Imagem 7: Manabu Mabe, Abstracionismo, 1967, óleo e verniz sobre tela, 180,3 X 200 cm	37
Imagem 8: Flavio Shiro, Saga, 1961, Óleo sobre Tela, 135 x 86 cm	41
Imagem 9: Maria Bonomi, Balada do Terror, 1970, xilografia, 250 x 100 cm	42
Imagem 10: Zita Viana de Barros, Sem Título, 1960, água forte e água tinta, 13 x 10 cm.	46
Imagem 11: Zita Viana de Barros, Exercícios em Xilografia, 1960, xilogravura em papel de arroz colada	47
Imagem 12: Zita Viana de Barros, Sem Título, 1960, água forte e água tinta, 20,5 x 43,4 cm	48
Imagem 13: René Magritte, A Traição das Imagens, 1929, Óleo sobre tela, 63,5 × 93,98 cm, Museu de Arte do Condado de Los Angeles	51
Imagem 14: Carlos Oswald, Pão de Açúcar, 1933, gravura em metal, Coleção Privada, SP	54
Imagem 15: Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1887, óleo sobre tela, 67 x 92 cm, Courtauld Institute of Art, London, UK	58
Imagem 16: Gabor Peterdi, Heralds of Awakening, 1952, água forte, ponta seca e água-tinta a cores, 50,8 x 63,5 cm, Johnson catalogue raisonne 80	65
Imagem 17: Lívio Abramo, Paraguay-Onírico, 1957, xilogravura, 30,40 x 36,40 cm	65
Imagem 18: Maria Bonomi, Lamp Over Silence, 1958, xilografia, 20 x 15 cm	66
Imagem 19: Tomie Ohtake, Sem Título, 1970, Óleo sobre Tela, 80 x 100 cm	67
Imagem 20: Mira Schendel, Sem título, 1963, têmpera sob tela, The Rose Collection, EUA	69
Imagem 21: Renina Katz, Sem Título, 1975, Litografia a cores sobre papel, 78,6 X 70 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.	70
Imagem 22: Edith Behring, Sem título, 1968, água tinta, 40cm x 33,5cm	72
Imagem 23: Fayga Ostrower, Sem Título, 1966	72
Imagem 24: Lasar Segall, Emigrantes com lua, 1926, Xilogravura, 24,5x18cm, Museu Lasar Segall74	
Imagem 25: Oswaldo Goeldi, Bairro Pobre, 1930, Xilogravura presente no álbum “Dez Gravuras em Madeira”, editado na Paulo Pongetti & Cia.	76
Imagem 26: Kathe Kollwitz, Morte com criança no colo, 1921, Xilogravura	77
Imagem 27: Yolanda Mohalyi, Abstrato em azul, déc. 1960, óleo sobre tela, 150 x 130 cm, Coleção particular	78
Imagem 28: Kasuo Shirage pintando com os pés na 2a Exposição de Arte Gutai, no Ohara Kaihan em Tokoyo, em Outubro de 1956	80
Imagem 29: Tomie Ohtake, “Sem Título”, 1989, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna de São Paulo	82
Imagem 30: El Lissitsky, Proun 19D, c.1922, colagem e óleo sobre madeira, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque	85

SUMÁRIO

Introdução	17
Estranhamento	22
1. <i>verbo transitivo direto</i> . Admirar-se por perceber diferente do que se conhece ou do que seria de se esperar	23
2. <i>verbo transitivo direto</i> . Surpreender-se, assombrar-se em função do desconhecimento	26
3. <i>verbo transitivo direto</i> . Não se conformar com, não se acomodar, rejeitar	31
4. <i>pronome</i> . Não tratar com cortesia ou cordialidade, destratar	34
5. <i>verbo transitivo direto</i> . Manifestar timidez, medo, desconfiança e presença do desconhecido ou quase desconhecido	36
Pelas mãos de Zita Viana de Barros	45
1. Leitura: o que traz a obra de Zita	45
2. Criando relações: o aprofundamento da linguagem	51
3. Elaborando discursos: reconhecendo as composições de Zita Viana de Barros	64
Um novo horizonte	73
1. Abstração brasileira e o ideal expressionista	73
2. Releitura da crítica às categorias do abstracionismo	81
Epílogo	87
Referências	91
Apêndice I - Aplicação Da Semiótica Ao Abstracionismo Informal	99
Anexo: Catálogo	119

Introdução

A presente pesquisa teve como objeto o estudo dos debates da abstração em São Paulo, no período do pós-guerra, por meio da produção de Zita Viana de Barros; com a identificação, catalogação e análise dos trabalhos por ela produzidos, e a contextualização de suas obras frente à produção artística nacional e à crítica de arte da época – entre 1960 e 1970, período marcado pelas discussões da abstração geométrica e informal.

Este objeto de pesquisa acompanha-me há muito: (i) a Zita Viana de Barros como parte integrante da minha própria história, sendo a minha primeira professora de artes e irmã da minha avó, com um acervo relevante e inexplorado com o qual eu tinha longa convivência e que foi objeto de curadoria de minha autoria¹; (ii) a gravura como investigação artística, na relação dura com a matriz; do processo sempre invertido e no potencial comunicador do múltiplo; e (iii) os Anos 60 como questão, esse momento do pós-Guerra, para entender os desdobramentos do Modernismo e o momento presente. Estes três temas apresentam-se para mim como uma unidade desde a pesquisa de especialização em História da Arte, quando me debrucei sobre os trabalhos gráficos da Zita quando aluna de Lívio Abramo no Estúdio Gravura (1960-62) e me deparei com a possível inclusão do seu trabalho no Abstracionismo Informal.

De fato, naquele momento e lugar (São Paulo, início da década de 1960), o debate sobre o Construtivismo se fazia presente e hegemônico, em oposição a linguagens figurativas, e ao recente Abstracionismo Informal, que triunfara na Bienal de 1959. Eram ainda incipientes as discussões e formalização do Neoconcretismo no Rio de Janeiro, de modo que qualquer interpretação dos trabalhos de Zita não deveria cair nesta corrente histórica. Realmente, no grupo de alunos da escola de Lívio Abramo, o Estúdio Gravura, não há qualquer prenúncio das discussões neoconcretas. Temos ali, no grupo, artistas modernistas pesquisando desde as linguagens experimentais como arte matérica, e o Abstracionismo nas suas vertentes geométricas e informais, realizando também, concomitantemente, trabalhos figurativos ou mesmo de uma figuração abstratizante a exemplo do próprio Lívio Abramo, de influência expressionista.

Propomos aqui pensar a produção abstrata de Zita Viana de Barros a partir dos informalistas, pois seu trabalho indica importante investigação das relações entre

1 Panorama Zita Viana de Barros, realizada no Bar Kabul, em 7 de fevereiro de 2012. Registros publicados em <http://marianadu-arte.blogspot.com.br/2012/03/exposicao-panorama-zita-vianna-de.html>, acessado em 19 de janeiro de 2016.

os elementos da natureza e da vida. As hipóteses trazidas por Zita Viana de Barros giram quase todas em torno da forma circular e da linha orgânica, de gesto firme e sentimento declarado. Seu trabalho guarda, como se verá, uma leveza – com traços expressivos realizados em uma técnica vigorosa como a gravura, e, ao mesmo tempo, uma vitalidade energética, de vertente expressionista. É frequente também que seus trabalhos extrapolem o limite do papel, indicando uma continuidade para além da tela, aumentando as perspectivas e hipóteses em relação aos movimentos que deixa em suspenso, embora deixe também ali indicadas suas sugestões para o desenrolar.

Essa classificação das obras como abstratas informais, inclusive, é o ponto de partida da presente dissertação. Tendo vindo eu mesma da graduação em artes visuais e de uma preocupação com a produção contemporânea de artes, estava imersa no ambiente acadêmico que discutia a arte atual a partir do Neoconcretismo e, antes dele, do Expressionismo. Nada além disso era colocado em pauta para a formação da contemporaneidade brasileira. Além disso, mesmo o estudo da História da Arte que eu havia tido até então, apresentava o abstrato brasileiro entre concretos e neoconcretos, admitindo como informais frequentemente apenas os artistas de origem oriental. Havia também, além disso, minha própria filiação ao racionalismo, ao que se pode legislar e jurisdizer em afastamento do sensível. Por tudo isso, eu mesma recusava o Informalismo, e a classificação de um objeto escolhido a essa tendência me soava desconfortável.

Para além da minha desconfiança com o Informalismo como linguagem, minha disposição para enfrentá-lo deparou-se com a sua recusa por Mario Pedrosa, que, com sua adesão ao Construtivismo, por exemplo, não lhe poupava críticas, pois que esse seria redutor da arte a uma “mera projeção catártica, colada à individualidade do artista”². Sua posição, inclusive, foi originadora da clara distinção entre paulistas e cariocas – em texto escrito por ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta (MAM, 1956) –, fomentando a vanguarda carioca e reduzindo a expressão concreta paulista ao formalismo extremo. A princípio eu tenderia a concordar com as opiniões de Pedrosa e abraçá-las, pois estavam conforme minhas desconfianças. Mas foi no diálogo com ele mesmo que aprendi também a não me conformar com a sua peremptória posição contrária. E, ainda que eu tenha evitado criar um confronto com um crítico de peso como ele, é essa conversa que acaba permeando as discussões sobre o assunto no Brasil.

2 ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 57.

Logo detectei que a questão estava mais na (in)compreensão desse falso antagonismo entre racionalidade/ forma e intuição/ gesto, sendo a intuição considerada sensação pura, sem conhecimento. Acredito que a cizânia é superada quando vista pelo prisma da fenomenologia e de uma teoria que considera a consciência como algo maior do que a razão, como a desenhada por Charles Sanders Peirce, da qual lanço mão no presente trabalho. Encontrar um método não é, para mim, tanto por uma necessidade de classificação e discriminação, mas sim com a finalidade de verificação do raciocínio e baliza das conclusões tomadas. Ainda mais por estar diante de um objeto – o Abstracionismo Informal – cuja produção dissertativa a respeito sempre o classificou como irracional; subjetividade sem proposta universal. Não bastasse essa dificuldade conceitual que encerra a questão, e para a qual entendi necessário encontrar um esquema analítico que me auxiliasse a enfrentar todas as possibilidades de uma forma coerente e já estabelecida anteriormente, para que eu pudesse saber consistentes as conclusões a que chegava, a sua recusa enquanto linguagem era também alimentada pelo clima político da época, que deve também ser enfrentado.

O presente trabalho, assim, mapeou a produção Zita Viana de Barros, estabelecendo e identificando os critérios para analisá-las, e tecendo um comentário crítico ao conjunto das obras. A partir disso, foi possível aprofundar-me nas questões da abstração presentes na produção nacional da época, considerando o período de passagem para a pós-modernidade, as pautas das discussões da abstração e o Abstracionismo Informal, suas questões e vertentes especificamente. Também foi abordada a gravura na difusão do Informalismo, considerando a coincidência entre o impulso moderno de produção da gravura e o internacionalismo da arte brasileira.

Como verão no texto a seguir, também pude confirmar a origem oriental do abstracionismo e seu florescimento em ambiente já influenciado pelo Expressionismo com foco nos sentimentos, sem, porém, uma constrição do Informalismo ao ambiente nipo-brasileiro. Aliás, muito ao contrário! Foi também confirmado que há mais Informalismo na arte contemporânea do que a nossa História da Arte escreve, com artistas que são tidos como independentes, neoconcretos até, mas que se apresentam informais. Além disto, fica evidente que o Informalismo é a semente para a individualidade e a busca ilimitada pela expressão artística que, enfim, está hoje presente na arte contemporânea.

Fica claro para mim, portanto, que a Arte é um processo em diálogo constante: (i) não se esgota enquanto realização do artista, pois é parte de um conjunto que lhe dá corpo; (ii) não se encerra no artista, fazendo parte de um contexto geográfico,

histórico e cultural; e (iii) não termina no seu tempo, permanece para além dele e, assim, modifica-se na leitura, na importância e no significado. Precisamos, enfim, reabilitar o Abstracionismo Informal para diluir e rever as categorias da arte brasileira.

Para tanto, o presente trabalho apresentará as discussões aqui pontuadas em três capítulos. No primeiro, introdutório, estabeleceremos as bases da presente pesquisa no estranhamento: na admiração pelas obras de arte aqui selecionadas; pelo desconhecimento destas pela história e mercado da arte; o incômodo gerado pelo contexto no qual o objeto escolhido é desenvolvido; bem como a hostilidade da crítica para com a tendência artística na qual as obras se encerram; e com as manifestações de outros atores na arte.

O segundo capítulo lidará com os contextos para que esse estranhamento seja dissipado, partindo principalmente da obra da Zita para buscar uma profunda compreensão sobre esse momento artístico, e olhando para esse período a fim de entender a existência ou não da cizânia entre racionalidade/ forma e intuição/ gesto e a delimitação dessas correntes abstracionistas. Proponho um novo olhar da crítica aos artistas que conversam com a Zita, contrapondo-a com os Orientais e as artistas mulheres, e tento dar uma perspectiva política mais atual daquele momento em que produziu suas obras.

No último capítulo estabeleço, por fim, um argumento: os índices para uma nova leitura do Abstracionismo Informal, reabilitando esta tendência e propondo uma nova conversa sobre a arte do período.

Para finalizar essa introdução, é necessário ainda uma breve nota a respeito da metodologia da presente pesquisa, pois é chave para essa nova proposta de leitura.

Como já informado, utilizei a *Semiótica Peirceana* para análise das obras selecionadas (bem como para a ordenação do texto aqui apresentado) enxergando a arte como linguagem e, portanto, objeto possível de estudo originário da linguística, ainda que não exclusivo dele. A escolha do método elaborado por Peirce foi feita evidentemente por afinidade com seu discurso, mas principalmente considerando sua modernidade (foi elaborado entre 1867 e 1914), a sua difusão no Brasil na época dos eventos aqui estudados (1950-60), o uso da linguística por parte do movimento concreto paulista e, finalmente, em conformidade com um pensamento pós-estruturalista – que guarda relação com a preservação dos elementos centrais da crítica ao sujeito humanista do estruturalismo francês, mas que rompe com a pretensão de constituir um discurso universalizante para as ciências sociais. A proposta de uso da semiótica, portanto,

não impactou apenas a forma de realizar a leitura das obras, mas também a própria visão da História da Arte, que passa à história que interpreta, e não somente explica; na qual a problematização substitui a narratividade, tornando-se, inequivocamente, uma história interdisciplinar, obrigando-se a trabalhar com quaisquer que sejam as questões que o objeto nos levanta. Essa postura, como ficará aqui demonstrada, coaduna-se com a perspectiva transcultural de análise da arte e da cultura. Ao final do texto, em um apêndice (para que a leitura dessa dissertação seja mais fluida e agradável), apresento um detalhamento sobre essa metodologia e um exercício de sua aplicação à obra de arte, para que a proposta possa ser acompanhada em sua inteireza por aqueles que não têm conhecimento sobre o assunto, sem precisarem recorrer a um manual. De resto, a semiótica peirceana está em tudo, até na estrutura de capítulos aqui apresentada.

Concluo que o tema é de grande importância para balizar as discussões sobre a arte atual, por apresentar uma produção pouco estudada e de um período importante para a arte brasileira, e merece ser acolhido e pesquisado para uma maior compreensão e independência das nossas artes. A inclusão das obras da artista dentro da perspectiva do Abstracionismo Informal justifica-se também pela importância de analisar essa tendência dentro de outras perspectivas históricas, distante das que vigoraram na época, para que seja construída uma história da arte de viés menos ideológico e mais de recuperação das discussões marginais, tendo em vista que a tendência informal, ainda que seja central à História da Arte mundial, com presença marcante nas nações hegemônicas, foi marginalizada pela História da Arte Brasileira.

A marginalidade é assunto imprescindível e atual na História da Arte e demais ciências humanas, de modo que por luz no objeto aqui escolhido é de grande importância para o estudo da arte brasileira. A própria escolha de Zita Viana de Barros como objeto, premiada em diversos salões e presente em inúmeras exposições no Brasil e no exterior, reforça essa abordagem do marginal. O conjunto já estudado apresentou-se como uma produção desafiadora de uma artista singular, pertencente a uma geração muito importante na formação da arte brasileira. Sua trajetória guarda forte relação com a memória desse período e permanecem praticamente inéditos os estudos sobre a artista.

Estranhamento

Es•tra•nhar v. 1. *t.d.* Admirar-se (alguém) por não achar natural, por perceber (alguém ou algo) diferente do que se conhece ou do que seria de se esperar 2. *t.d.* surpreender-se, assombrar-se em função do desconhecimento 3. *t.d.* não se adaptar, sentir-se incomodado; ter sensação desagradável diante de (uma nova realidade) 4 *t.d.* não se conformar com (alguma coisa), não se acomodar, rejeitar 5. *t.d.* manifestar timidez, medo, desconfiança e presença de (alguém ou algo) desconhecido ou quase desconhecido 6. *t.d.* e *pron.* mostrar hostilidade, por vezes física, para com outrem 7. *t.d.* achar censurável; condenar 8. *pron.* Não tratar com cortesia ou cordialidade, destratar.³

Se fosse possível definir um sentimento de onde parte toda esta pesquisa (e toda pesquisa, porque não?) é o estranhamento. E o estranhamento não passa apenas pela minha admiração com as obras de arte aqui selecionadas, pelo desconhecimento do próprio Abstracionismo Informal que gera assombros, mas também perpassa o incômodo gerado pelo contexto no qual o objeto escolhido é desenvolvido, bem como a desconfiança e hostilidade da crítica para com a tendência artística na qual ele se encerra.

Considerando que estamos partindo da fenomenologia⁴ e da apreensão sensível, entendo por bem que o primeiro momento desta leitura deve ser, justamente, a tentativa de guiá-los naquele que foi o sentimento que se desperta no início da pesquisa e ao qual, no momento que nos debruçamos para sua análise, já passou, porque foi sendo construído o contexto que dissipará esse estranhamento. E como se verá, a cada objeto observado, cada pergunta descoberta, outras novas surgirão.

É preciso olhar para o papel impresso, a obra gravada e ver o que ali é realmente interessante e as perguntas que essa obra nos traz. É preciso tentar responder as perguntas, mas ter a consciência de que respostas geram novas perguntas e olhares distintos trazem pontos de vista também distintos.

3 Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

4 Aqui estamos adotando, como já declarado na introdução, a Semiótica Peirceana como método de análise. Uma explicação estendida e demonstração de aplicação do método pode ser encontrada no apêndice, mas é importante aqui fazer desde já a declaração de que a fenomenologia, quando referida no presente trabalho, está relacionada aos conceitos tal como desenvolvido por este autor. Resumidamente, seu método estabelece três momentos de análise: um momento estético, que parte da fenomenologia e da apreensão sensível, o primeiro momento da leitura refere-se ao instante presente, a consciência imediata sentimento fugaz que o signo nos gera; num segundo momento de análise, já superamos as primeiras impressões, é o momento de contextualizar o signo com o repertório a ele associado, um momento ético, de relacionar o signo com nossas referências; no terceiro momento semiológico temos uma síntese intelectual entre o primeiro e o segundo, realizando uma elaboração cognitiva, para definir o interpretante do signo, a semiótica propriamente dita.

Assim, pretendo guiar a leitura deste primeiro capítulo para o reconhecimento dos estranhamentos que esse assunto tem gerado numa leitura contemporânea, conduzida pela própria definição lexical do estranhamento.

1. verbo transitivo direto. Admirar-se por perceber diferente do que se conhece ou do que seria de se esperar

Ao me debruçar sobre a produção gráfica inicial de Zita Viana de Barros⁵, quando foi aluna de Lívio Abramo no Estúdio Gravura (1960 - 1962), percebi estar diante de uma produção bastante desafiadora, enquanto linguagem, e de um momento tão importante quanto relegado na formação da arte brasileira. A sua trajetória como artista, então, merece ser explorada pela forte relação com a memória desse período.

De origem no interior de São Paulo, nascida em 1930, vinda para São Paulo aos 14 anos, em 1944, Zita formou-se, professora primária, como era de costume com as mulheres da época, e assumiu as aulas do Grupo Escolar do Bairro da Ponte Grande (hoje EEPG Marechal Carlos Machado Bitencourt), em Guarulhos, onde lecionou desde sua abertura em 1952. Em 1954, se volta para o atendimento de crianças especiais, mesma época em que deu início à sua incursão nas artes, iniciando seus estudos fazendo aulas de pintura e desenho com George Nasturel⁶.

Em 1960, ingressou no Estúdio Gravura⁷, onde permaneceu até o seu fim em 1962, fazendo parte do grupo que fundou o Núcleo dos Gravadores de São Paulo – NUGRASP. Nesse período, participou de salões de arte, sendo premiada com a medalha de Bronze no Salão Paulista de Arte Moderna de 1963 e com o prêmio Aquisição na edição de 1964 do mesmo Salão⁸. Aponta também o segundo prêmio

5 O trabalho de conclusão de curso elaborado, submetido e aprovado em agosto de 2013, “Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: A produção sob a influência de Lívio Abramo”, foi publicado na *Revista Belas Artes*, Ano 5, n.12, mai-ago 2013, disponível em <http://www.belasartes.br/revista-belasartes/?pagina=player&slug=zita-viana-de-barros-e-moacyr-de-vicentis-rocha-a-producao-sob-a-influencia-de-livio-abramo>, acessado em 7 de agosto de 2016.

6 (Romênia, 1904 - Estados Unidos, 2000), formado na Academia Livre de Pintura, no Instituto de Artes e Arqueologia de Paris, em 1946, George Nasturel chegou ao Brasil após o fim da Segunda Guerra, tendo participado da Primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

7 Em março de 1960, com a assistência de Maria Bonomi, Lívio Abramo abriu o seu curso de gravura nos fundos da casa do artista tapeceiro Alberto Nicola, na Alameda Glete, na Santa Cecília, em São Paulo: o Estúdio Gravura, herdeiro da Escola de Artesanato do MAM, onde Lívio havia ensinado gravuras entre 53 e 59, e onde foram seus alunos, entre outros, Maria Bonomi (1935) e Antônio Henrique Amaral (1935).

8 Sobre essa premiação é importante destacar que apesar da comprovação pelo *Catálogo do 13º Salão de Arte Paulista de Arte Moderna* e o Diploma de Premiação, não foi possível encontrar o quadro premiado. O Salão Paulista de Arte Moderna existiu entre 1951 e 1969, substituindo o Salão Paulista de Belas Artes e tendo sido substituído pelo Salão Paulista de Arte Contemporânea. Quando criado,

de gravura no IV Salão de Trabalho de 1965 e de sua participação na exposição Arte Brasileira Atual, em diversas cidades da Europa, em 1965⁹.

Imagem 1: Diploma do Prêmio Aquisição no XII Salão Paulista de Arte Moderna.



Fonte: Arquivo Pessoal | Foto: Claudio Manculi.

José Roberto Teixeira Leite no seu “A Gravura Brasileira Contemporânea”¹⁰ a inclui dentre os expoentes da nova geração de gravadores, onde constavam os principais gravadores brasileiros de menos de 35 anos.

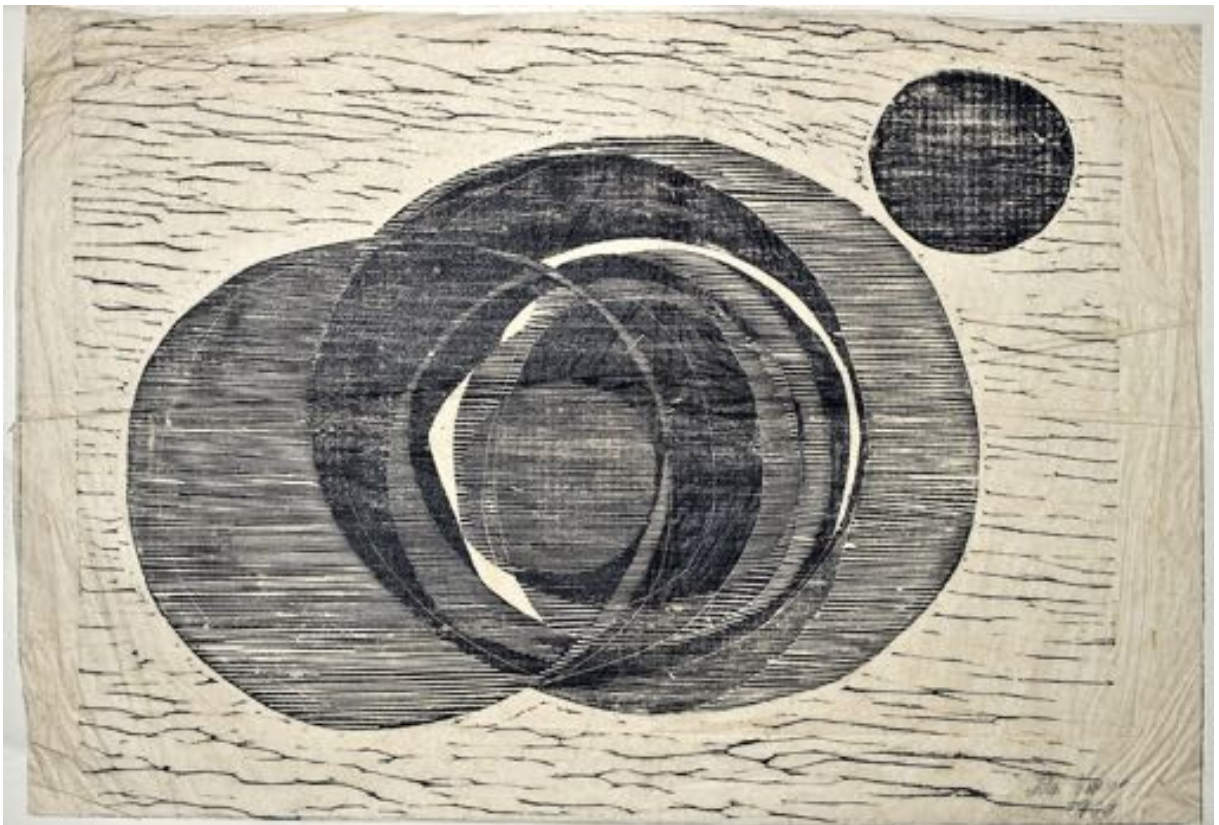
através da Lei Estadual 978/51, os prêmios aquisição poderiam ser destinados à compra de obras para a Pinacoteca do Estado e para figurarem em edifícios públicos. As obras para a Pinacoteca do Estado deveriam ser “de preferência, dentre os trabalhos de artistas que tenham conquistado a Grande Medalha de Ouro”. Em 1961, foi instituída a Lei Municipal 5859/61 que criava a Pinacoteca Municipal com a finalidade de reunir as obras pertencentes ao Patrimônio do Município. O prêmio aquisição vencido por Zita em 1964, portanto, deveria integrar o acervo da Pinacoteca Municipal de São Paulo, que desde 1982 encontra-se no Centro Cultural São Paulo. Em visita ao Acervo da Cidade de São Paulo, entretanto, não há registro da obra de Zita Viana de Barros por lá, nem mesmo entre as obras perdidas. Não há, em verdade, nenhuma referencia no Catálogo do Acervo a respeito das obras originadas nos Salões Paulistas. O Catálogo faz referência apenas da origem do Acervo na Coleção de Sérgio Milliet.

⁹ PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

¹⁰ LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rio, 1965.

O trabalho de Zita Viana de Barros não segue as convenções e nem pretende criá-las. São manifestações individuais, que mostram ao mesmo tempo a interdependência dos elementos compositivos, fortalecendo uma preocupação especial com as relações circundantes do indivíduo, e um desejo pela possibilidade de romper com os antigos sistemas artísticos, numa resistência que gera uma tensão que nunca se resolve, mesmo que os vencidos estejam sendo vencidos mesmo.

Imagem 2: Zita Viana de Barros, Sem Título, 1962, xilogravura, 30 x 43,5cm.



Fonte: Arquivo Pessoal | Foto: José Maurício Barros Rocha.

Apesar de apresentar esse desafio ao antigo sistema artístico, o trabalho da Zita Viana de Barros, porém não se desdobra e não prenuncia qualquer das discussões da arte contemporânea; expressa o desejo de liberdade, mas permanece dentro do limite do suporte e apresentação de um plano tridimensional que caracterizam a obra bidimensional até o modernismo e que só foi rompida efetivamente mais para frente. De qualquer forma, seus trabalhos espelham um tanto as discussões do período, marcado pelas discussões das possíveis racionalidades da abstração, e os frequentes exercícios formais que marcavam as obras feitas no Estúdio Gravura.

Ainda assim, é um desafio categorizar seus trabalhos gráficos como parte de algum dos movimentos e tendências artísticas da época. Mesmo que se possa incluí-la entre o Abstracionismo Informal ou Lírico não são marcantes em seus trabalhos as questões da cor e da forma. Mesmo quando utiliza-se de formas geométricas como o círculo, o desenho é carregado de gestualidade.

E, ainda debruçada nesse primeiro momento sobre os trabalhos de Zita Viana de Barros, hesitava em convencer-me da conclusão de que as obras estariam incluídas, pelo seu tempo, momento e existência de formas geometrizadas, à tendência informal, cuja crítica brasileira que me havia chegado sempre colocava como falta de racionalidade, excessiva subjetividade impossível de comunicar. Como resultado estético, o Abstracionismo Informal sempre foi colocado nas fileiras da arte meramente decorativa¹¹, sem resultado político e projeto de pensamento possível. Como poderia um trabalho que, numa leitura a primeira vista, pudesse manter-nos tão cativos, tão curiosos e enredados em suas tramas, não querer dizer nada?

O seu afastamento da arte geométrica e a impossibilidade de incluí-la no grupo que avançou as questões concretistas, abre, então, vasta possibilidade de investigações, dado que as múltiplas pesquisas em torno da abstração ocorridas têm recebido tratamento distinto, com maior validação de pesquisas sobre as correntes geométricas, como os artistas reunidos no movimento concreto de São Paulo (Grupo Ruptura) e do Rio de Janeiro (Grupo Frente) e no Neoconcretismo. Estava claro que era preciso reaprender a ler essa tendência artística, para entender as obras de Zita Viana de Barros, ou, melhor ainda, a partir da leitura da obra da Zita, buscar uma compreensão mais atual sobre esse momento artístico.

11 Como exemplos desse pensamento, citamos as tentativas de explicar o abstracionismo informal como pensamento irracional, emocional e vazio, mencionamos Maria da Graças Vieira Proença dos Santos (2010, p. 387), que identificará nas composições de Tomie “valores puramente pictóricos, sem nenhuma tentativa de figuração”, já que, segundo a autora, para Tomie Ohtake, a obra de arte “não precisa registrar os problemas dessa realidade”, mas sim que transcenda”.

Também Maria Alice Milliet reconhece Yolanda Mohayli como abstrata informal que explora as “potencialidades da expressão puramente plástica por meio de uma pintura atemática, mas nem por isso desprovida de emoção” (2009, p.20).

2. verbo transitivo direto. Surpreender-se, assombrar-se em função do desconhecimento

O próprio Abstracionismo Informal, então, começa a surgir como algo não enfrentado de fato pela nossa História da Arte, um assunto que começa a ser explorado agora¹², depois de haver sido relegado por muitos anos ao ostracismo pela crítica de arte.



Imagem 3: Lívio Abramo, Macumba, 1953, xilogravura sobre papel japonês, 36 x 29 cm.

Fonte: Sítio do Guia Dasartes, acessado em 24 de agosto de 2016.

Tendo sido Zita Viana de Barros aluna de Lívio Abramo, sua produção a coloca historicamente em São Paulo no momento da virada do modernismo para a arte contemporânea e as pós-vanguardas. A partir dos anos de 1940 a briga era para colocar-se na vanguarda. Afinal essa era a discussão da arte moderna: liberdade para pensar a técnica e

o objeto de forma autônoma.

Mas Abramo, professor de Zita Viana de Barros, não era artista abstrato. Era figurativo por excelência, dentro de uma origem expressionista, que o dirigiu para a abstração, sem nunca concretizá-la, num figurativismo abstratizante.

Embora seu curso de gravura promovesse um debate sobre História da Arte e contexto

¹² Sobre as pesquisas recentes, ver AVELAR, Ana Cândida de. *A raiz emocional*, São Paulo: Alameda, 2014, e ver também Almerinda Silva Lopes, que, dentre muitos artigos publicados sobre o tema, destaca-se o texto “O discurso crítico e a Abstração Informal: da contradição à revisão de conceitos” In: *VISUALIDADES*, Goiânia v.10 n.1 p. 177-203, jan-jun 2012, disponível em <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23092>, acessado em 20 de julho de 2016 e Maria Luiza Luz Távora que tem se debruçado sobre Fayga Ostrower e da gravura dos anos 50 e 60, de quem destaco o texto mais atual sobre o assunto: “A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60: entendimentos da experiência informal”, In: *Arte & Ensaios*, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 27, p. 121-131, dezembro 2013, disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrrj.br/wp-content/uploads/2015/03/artigos-maria-luisa.pdf>, acessado em 20 de julho de 2016, e Pedro Erber, que estuda o abstracionismo a partir desta conexão com o oriental, do qual destaco o texto “Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950”. In: *Revista Poiésis*, n 14, p. 46-59, Dez. de 2009.

contemporâneo, Zita não estava, então, cercada dos líderes paulistas da discussão concretista, o Grupo Ruptura, de vertente racionalista, geométrica, como Waldemar Cordeiro. O Movimento Concreto é conectado com a arte geométrica, opositora do lirismo e da simbologia. Segundo o movimento, a arte não seria abstrata, seria a evidência da estrutura, dos planos e linhas, incorporando processos matemáticos à composição artística, num processo racional, equiparando a arte à ciência. O trabalho de Zita tem forma, mas também tem gesto, tem uma tensão que à primeira olhada nos obriga, histórica e geograficamente e também pela linguagem, a colocá-la entre o abstracionismo que não parte da forma como estabelecido, e por isso, informal.

Mas, como já lembramos, o Abstracionismo Informal era colocado pela crítica como arte meramente decorativa, sem projeto, sem possibilidade de comunicação. Mas não acredito que tal resultado seja possível na arte. Não há manifestação humana que seja desprovida de significado e a arte que quer ser meramente decorativa (e o advérbio de modo precisa de bastante ênfase aqui) faz uma escolha clara, sendo a presumida ingenuidade também um argumento consciente¹³.

Apresentado principalmente em oposição à corrente de geometrização, o Abstracionismo Informal apresenta-se como a composição de formas mais livres e uso de cores, cujo pioneiro apontado pela História da Arte ocidental foi o russo Wassily Kandinsky (1866-1944)¹⁴. Teve o seu desenvolvimento simultaneamente nos Estados Unidos, por meio do Expressionismo Abstrato, no qual Jackson Pollock e Mark Rothko foram os mais proeminentes; na França com o movimento Tachista, incensado pelo crítico Michel Tapié e capitaneado pelo pintor George Mathieu; e no Japão, pelo movimento Gutai. Desses três lugares, se difundiu pelo mundo, com mais ou menos aceitação, a depender de inúmeros fatores que refletem também o que ocorreu no Brasil: os argumentos políticos, as afinidades artísticas e culturais do local e a maturidade das discussões da crítica de arte, por exemplo.

O auge do sucesso do Abstracionismo Informal no Brasil se deu na 5ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1959, que mostrou e premiou um grande número de artistas informais e pode ter sido a responsável, segundo Ana Avelar¹⁵ pela

13 Sobre essa questão, ver, na arte contemporânea, a crítica desenvolvida por Damien Hirst, especificamente na série de *spin paintings* realizadas entre anos 1992 e 2012 nomeadas com adjetivos randômicos, e, no Brasil, por Ana Elisa Egreja e seus ambientes irreais habitados por animais (ou inabitados por humanos).

14 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 316.

15 AVELAR, Ana Cândida de. "O Informalismo no Brasil: Lourival Gomes Machado e a 5ª Bienal Internacional de São Paulo", in: *Anais do VII encontro de história da arte*, UNICAMP, 2011.

popularização dessa linguagem no Brasil.

O crítico e historiador de arte paulista, Lourival Gomes Machado, que, em 1959,

Imagem 4: Wassily Kandinsky, Composição VII, 1913, Óleo sobre tela, 200 × 300 cm, Galeria Tretyakov, Moscou, Rússia.



Fonte: Sítio da Galeria Tretyakov, acessado em 23 de janeiro de 2016.

organizou a 5ª Bienal Internacional de São Paulo, advogava em favor de uma “arte abstrata que cria fricção formal entre gesto e estrutura [e que] é interessante justamente porque é de difícil definição, porque mostra que é possível uma conciliação de aparentes opostos”¹⁶. Ou seja, ele via no Informalismo “uma atitude não-racionalista, uma disposição para o intuitivo, uma conexão entre artista e obra que se origina na subjetividade do indivíduo”¹⁷ e apreciava aquelas obras que permeavam as duas linguagens antagônicas, o Informalismo e o construtivismo. Ou seja: “Gomes Machado não aderiu à abstração lírica ou informalista”, mas ainda assim “se contrapunha a uma interpretação corrente até hoje acerca do Informalismo como negação tanto da forma como do poder de comunicação da arte”¹⁸, o que já era um salto enorme em relação

16 AVELAR, Ana Cândida de. 2011. op. cit., p. 37.

17 Idem, p. 36.

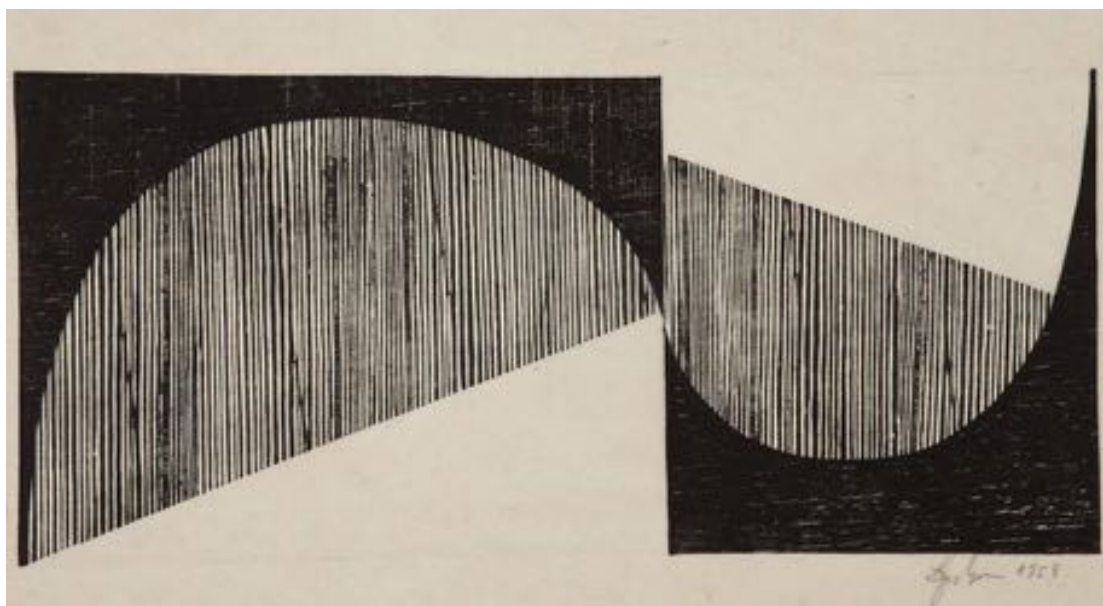
18 Idem, p. 39.

ao pensamento da época.

A questão principal acerca do abstracionismo está, então, numa propalada cizânia entre gesto e forma, razão e emoção, tal como exposta pelo pensamento de Gomes Machado, e que segue não superada até hoje, embora já haja quem entenda de forma diferente, como Rodrigo Naves, que busca desfazer a “incompreensão corrente que vincula estrutura a traçados geométricos e gestualidade a uma espécie de indiferenciação amorfa”¹⁹. A questão principal nos parece ser a oposição entre racionalidade/ forma e intuição/ gesto, sendo a intuição considerada sensação pura, sem conhecimento.

Para tornar a tarefa ainda mais espinhosa, o Neoconcretismo, apresentado como movimento de vanguarda brasileiro, inaugurado em 1959 com a publicação do Manifesto Neoconcreto pelo grupo de mesmo nome, prega uma retomada do lirismo na arte em

Imagem 5: Lygia Pape, Tecelares (série), 1958, Xilogravura sobre papel japonês.



Fonte: GIOIA, Mario. Lygia Pape estrela principal mostra de arte brasileira do ano no exterior; exposição virá ao Brasil, UOL, 12/07/2011, acessado em 24 de agosto de 2016.

oposição à arte concreta levada a uma exacerbação racionalista. O movimento faz uma defesa em relação à liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade e é assinado pelos mesmo críticos ao Abstracionismo Informal, que o relegaram à ausência de informação, como o Ferreira Gullar. É tido como um ponto de ruptura da arte moderna no país, segundo Ronaldo Brito:

19 NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 314.

“havia um passado construtivo local que lhes permitia uma segurança suficiente para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época. Ele é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a Escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local”²⁰.

Fica claro, então, que é preciso olhar para esse período em busca de entender a existência ou não dessa cizânia e a delimitação dessas correntes abstracionistas, se não para definir as caixas que classificarão nossa arte, justamente para eliminar a possibilidade da classificação cega e automática em categorias preestabelecidas, afinal, a distinção do neoconcretismo em relação ao Abstracionismo Informal, a partir da proposta de leitura do Informalismo que aqui se faz, parece ficar bastante incerta, o que justificaria os contorcionismos realizados pela crítica nacional na análise de artistas abstratos, frutos desse erro metodológico da cisão entre gesto e estrutura. A reabilitação do Informalismo na crítica brasileira, permite, inclusive, que haja uma depuração e maior valor na definição do Movimento Neoconcreto, não como uma caixa preestabelecida, mas como um movimento vanguardista definido e inserido no projeto moderno.

3. *verbo transitivo direto*. Não se conformar com, não se acomodar, rejeitar

A crítica brasileira é uma fonte permanente desse estranhamento que gira em torno do objeto escolhido. Em relação à Zita, infelizmente (ou felizmente, dada essa crítica pouco disposta), pouco ou quase nada foi encontrado como veremos. Entretanto, em relação ao Abstracionismo Informal, a crítica parece cristalizar-se em torno das opiniões de Mario Pedrosa naquele momento.

Como já adiantamos, Pedrosa expressamente filiava-se ao construtivismo e opunha-se ostensivamente ao Informalismo entendendo que a linguagem seria redutora da arte a uma “mera projeção catártica, colada à individualidade do artista”²¹.

Como já mencionado, nem mesmo Lourival Gomes Machado, que, em 1959, organizou a 5ª Bienal Internacional de São Paulo que se notabilizou pela exposição de artistas informais, aderiu à tendência sem relevar a distinção entre racionalidade e gesto.

Sua curadoria da 5ª Bienal foi muito criticada por aqueles ligados ao construtivismo, como Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, mas, sem dúvida alguma representou grande

20 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 44.

21 ARANTES, Otília Beatriz Fiori. op. cit., p. 57.

incentivo ao desenvolvimento da linguagem no país.

No entanto, foram as visões de Gullar e Pedrosa que prosperaram no Brasil, que, dentro do seu esforço construtivo, advogavam que o Abstracionismo Informal é arte pessimista, sem que haja proposta ou comunicação racional a ser feita. Um esforço construtivo que buscou conectar-se apenas à racionalidade da forma, ainda que admitindo algum lirismo, mas, inclusive, dissociando o próprio construtivo da questão informal, como se originara em Kandisky. Essa definição tal como estabelecida pelo Pedrosa é o que tem vigorado sempre em relação ao entendimento abstrato do período. Disso decorre que grande parte da crítica brasileira, mesmo quando analisa os pintores orientais, fazem um esforço para separá-los do Tachismo ou do Abstracionismo Informal, incluindo-os entre os Construtivistas. E não só os orientais, mas aqueles que são validados pela crítica, sempre sofrem um debate metodológico que busca colocá-los em qualquer outro lugar, que não o Informalismo.

Segundo Maria Eduarda Marques²², “para os artistas concretos brasileiros, a adoção dos princípios estéticos da arte concreta internacional visava romper com a tradição de representação metafórica tão arraigada na arte moderna brasileira. A arte havia de cumprir um papel determinante de construção de sociedade. Era preciso instaurar o princípio da racionalidade e afirmar a crença no progresso”, assim o método de produção artística concreto era “baseado no equacionamento rigoroso das formas geométricas, próximo dos métodos científicos”. É assim que a crítica questiona o lugar de Mira Schendel na História da Arte brasileira, mesmo no período em que ela claramente se vincula a uma expressão matérica e um tanto tachista.

Em outro exemplo, Miguel Chaia entende que Tomie Ohtake remete em seus trabalhos a um mundo cósmico que encontraria fundamento do que ele chama de “geometria curva, original arcabouço da linguagem e da expressão artística” da artista. Sua crítica caminha numa busca pela justificativa para que, ainda que sua obra seja informal, ela possa ser considerada construtiva:

Ao recuperar a herança do controle construtivo e, simultaneamente, valorizar o gesto livre, Tomie pressiona a linha reta, quebrando a sua rigidez e estabelecendo como sua unidade sígnica plástica a linha curva²³.

ou seja, a sua não-forma é uma forma, pressionada e manipulada pela artista.

E assim seguimos na história da crítica nacional. São pouquíssimos aqueles que,

²² MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 20.

²³ OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo - SP: Instituto Tomie Ohtake, 2001, p. 217.

como os já mencionados Rodrigo Naves e Paulo Herkenhoff, compreendem a questão metodológica da separação entre forma e gesto. Ou, como Jayme Maurício, que vai além, entrando de fato na questão filosófica oriental, entendendo que “[a] evolução contínua e significativa que conduz da *escrita ideogramática do Extremo Oriente à arte caligráfica japonesa e aos gestualismos* não figurativos do Ocidente precipitou síntese

Imagem 6: Luis Sacilotto, Vibrações Verticais, 1952, esmalte sobre madeira, 39,5x53,5cm.



Fonte: Sítio do Artista, acessado em 24 de agosto de 2016.

afim”²⁴, concluindo para uma convergência dos movimentos concreto e neoconcreto e abstrato. Aliás, voltarei a essa questão oriental, pois ela gera, realmente, um grande estranhamento encontrado ao longo desta pesquisa.

Mas, ainda investigando a questão crítica surge a identificação de uma impossibilidade política de aceitar o abstracionismo, que é algo que a mim me parece pouco compreensível, do ponto de vista da arte. Evidentemente, a arte, enquanto

24 BARDI, Pietro Maria (org.) Manabu Mabe: *Vida e obra*. [S.l.]: Raízes Artes Gráficas, 1986, p. 25.

manifestação humana é política por definição. É um posicionamento acerca do mundo existente e do seu ideal. Quando, entretanto, ela é manipulada, assimilada, por forças políticas extrínsecas a ela, creio ser este um movimento bastante redutor de suas potencialidades.

4. pronome. Não tratar com cortesia ou cordialidade, destratar.

Há, realmente, uma confusão terminológica²⁵ e também de entendimento a respeito dessa tendência informal, com inúmeras nomenclaturas, origens e debates. Há sempre uma conexão com um orientalismo sem que seja de fato tratado em sua profundidade; e uma ligação inequívoca com a Segunda Guerra Mundial, sem, entretanto, posicionamento em relação aos eventos da disputa, i.e., ocorreu com força em países com posicionamento completamente distinto nos eventos, como o perdedor Japão, o vencedor incólume EUA e o vencedor, porém invadido, França.

No momento em que a ordenação do Abstracionismo é estabelecida, então, surgem as categorias duais que a Guerra Fria estabeleceu para a política e economia, e elas evidentemente formatarão também os dois grupos postos em antagonismo Razão/ Forma Vs. Emoção/ Gesto.

No Brasil, Mario Pedrosa sempre declarou que seu “esforço construtivo” relacionava-se com o processo de industrialização desenvolvimentista dos anos 50 entendendo que

a arte é uma coisa otimista. O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o Informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem

25 A expressão “abstração lírica” foi utilizada pela primeira vez por Jean-José Marchand e Georges Mathieu na exposição “*L’imaginaire*”, organizada em 1947; o termo “Abstração lírica” acostuma ser usado sobretudo em relação a as obras de Wols, conforme o *A dictionary of modern and contemporary art* (Oxford University Press, 2009). O termo “tachismo” foi usado pelo crítico Charles Estienne em 1954, e é o que acostuma ser usado para as tendências informalistas na França. Já “Informalismo” foi utilizado pela primeira vez por Antoni Tàpies ao falar de “*Signifiants de informel*” (1950) na nova pintura. Na exposição “*Tendances extremes de la peinture non figurative*”, o crítico de arte Michel Tapié falou de “arte informal” em 1951.

Ainda em relação à nomenclatura, Janson (2007) aponta o nascimento desta tendência nos Estados Unidos na pintura após a Segunda Guerra Mundial, principalmente do Expressionismo Abstrato, ou “pintura gestual”, como ele prefere (JANSON, 2007, p. 973). Segundo ele, o termo “expressionismo abstrato” seria “enganador”, pois seus expoentes seriam influenciados pela filosofia existencialista e teriam desenvolvido, a partir do surrealismo, uma nova concepção de arte, de modo que não se configuraria um retorno ao Expressionismo. Assim, “pintura gestual” seria um nome mais apropriado, uma vez que Pollock, seu maior expoente, teria total entrega ao ato de pintar, que conferiria “uma continuidade e expansividade novas do processo criativo” (JANSON, 2007, p. 975). E ele ainda faria uma distinção de abordagem entre a pintura gestual e a pintura em “campos de cor”, que identifica em Morris Louis e Paul Jenkins (JANSON, 2007, p. 973).

vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz. A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada²⁶.

A leitura de Pedrosa sobre o Informalismo, portanto, guarda relação estreita com a sua vinculação ao pensamento *trotskista* que ele se alinhava, de vínculo à URSS daquele período. Seu posicionamento é, até, um debate com o posicionamento de Clement Greenberg e dos americanos que, ao oposto, entendiam a divulgação da arte moderna como antídoto ao autoritarismo soviético e, assim, o Expressionismo Abstrato “por seu caráter subjetivo e infenso a regras, só poderia vicejar numa sociedade democrática, ou seja, onde houvesse plena liberdade de expressão”, segundo Maria Alice Milliet²⁷. Greenberg de fato influenciou com seu posicionamento inclusive a atuação da Bienal Americana de Arte (Bienal de Córdoba), que atuaria como braço da política cultural implementada pelo Departamento de Estado dos EUA e pela OEA.

Desta forma, os dois grupos postos em antagonismo transformaram-se em Razão/ Forma/URSS Vs. Emoção/ Gesto/EUA; o retrato da Guerra Fria.

Nem uma coisa, nem outra, o Informalismo foi usado pelas duas correntes para justificar ou basear a política daquele momento, mostrando-se controvertido desde o seu nascimento.

Não podemos ignorar, assim, o entendimento da arte, como um produto do seu tempo, no contexto de suas relações sociais e com potencial político, próprio da teoria marxista. De fato, o objeto artístico será encampado pelo mercado e pela política até por sua condição de subversão, como um modo de dominá-la.

Entretanto, é fundamental a modificação à estética marxista trazida por Herbert Marcuse²⁸, que vê o “potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética” e a coloca em posição de autonomia em face das relações sociais, como protesto contra as mesmas, de forma transcendental e revolucionária até. Nesse sentido, o Informalismo evidentemente era uma investigação artística que tinha um grande potencial político, por trazer em si o questionamento às situações

26 COCCIARELLI, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal - a arte brasileira no anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 107.

27 *Catálogo Yolanda Mohalyi no tempo das Bienais*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 21.

28 MARCUSE, H.. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.

do momento e propor uma ruptura com o sistema de arte que até então apenas representava o mundo existente. Mas não necessariamente estaria alinhado a uma dentre as duas posições políticas da época, e sua existência concomitante em países distintos nos mostra que há muito mais do que a ideologia liberal ou socialista por trás dessa tendência.

A necessidade de ter um lado e de rejeitar o outro obrigatoriamente, próprios da Guerra Fria, obrigou que a tendência estivesse encaixada em uma das duas posições. Não foi por outro motivo que o Abstracionismo Informal foi recusado como projeto nacional e pela crítica em quase toda a América Latina (exceto o Chile²⁹), uma região disputada pelos dois blocos e seduzida pelo discurso de esquerda do segundo, principalmente após a vinda de Trotsky para o México. Mas esse discurso pronto, excludente e ideológico não combina mais na contemporaneidade. Nesse sentido em que se vê a arte como linguagem, e seu objeto como instrumento de mudança, surge naturalmente o interesse por uma

história crítica, ao se concentrar na análise diacrônica, na mutação, na transformação e na descontinuidade das estruturas; na serialização; na repetição; na arqueologia; e, talvez, de forma mais importante, naquilo que Foucault, seguindo Nietzsche, chama de 'genealogia'. As narrativas genealógicas (relações de poder que deram origem a ideias, valores ou crenças) substituem a ontologia³⁰.

5. verbo transitivo direto. Manifestar timidez, medo, desconfiança e presença do desconhecido ou quase desconhecido: Os nipo-brasileiros, as damas e a gravura

Mas se o Abstracionismo Informal foi rechaçado pela crítica brasileira no que foi um dos “maiores crimes” contra a arte brasileira, segundo Angélica de Moraes³¹ e com justificativas tão fortes quanto as de uso político, a produção dos artistas nipo-brasileiros, foi amplamente aceita e reconhecida dentro da linguagem informal pela crítica e pela História da Arte e nem nunca muito questionada enquanto classificada como informal. O mesmo ocorreu com as chamadas “Damas da Gravura”³². E aí essas

29 TALARICO, Pedro Lacerda; CASTILLO, Constanza Luzoro; OYARZO, Felipe Muñoz. Dissertação apresentada para obtenção de diploma e título profissional de Comunicador/a Audiovisual, Diretor para Tecnologias da Comunicação pela Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, Chile, intitulada: *Buscando a Matilde: estudio documental de la vida y obra de la artista Matilde Pérez y el impacto cultural del arte cinético en Chile*.

30 PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.38-39.

31 Afirmação feita em palestra proferida no Workshop “Mercado de Arte na América Latina” ocorrido em 3 de setembro de 2014 no Itaú Cultural.

32 O termo *Damas da gravura* foi usado pela primeira vez, em 1976, quando o crítico Olívio Tavares de Araújo o emprega para se referir à Edith Behring (Veja, 25 de agosto de 1976 – Edição 416 – ARTE/

aceitações devem ser exploradas pois elas é que devem dar a pista do entendimento que se tinha de fato quanto à tendência na época.

Desde 1935, registra-se a presença de artistas de origem japonesa no Brasil, com o surgimento do grupo Seibi³³, em São Paulo. Com a aproximação e eclosão da Segunda Guerra Mundial o grupo recebeu o reforço de novos integrantes recém chegados ao país, como Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Tikashi Fukushima e Kazuo Wakabayashi. No início, o grupo era focado na produção de obras de estilo figurativo, mas a partir dos anos 50, muitos passaram para a linguagem do Abstracionismo Informal.

Mario Pedrosa, mesmo que crítico ao Abstracionismo Informal, foi grande entusiasta e investigador da estética japonesa, principalmente após sua viagem ao país em 1958. Segundo Herkenhoff³⁴

“o crítico passou a chamar a atenção para o mundo espiritual japonês e o valor de suas tradições no campo das artes plásticas. Pedrosa reivindica o potencial expressivo, material e simbólico da pintura sumi-ê, da tradição japonesa, para o contexto da produção de pintura abstrata em curso no Brasil. Sua

defesa de uma nova relação da arte moderna com a cultura japonesa valorizou os artistas nipo-brasileiros (sobretudo Tomie Ohtake, Flávio Shiró, e naquele momento, Manabu Mabe) e afetou a produção de artistas tão diferentes quanto Lygia Clarke, Helio Oiticica e Outra figura que enxergo”.

Imagem 7: Manabu Mabe, Abstracionismo, 1967, óleo e verniz sobre tela, 180,3 X 200 cm.



Por Olívio Tavares de Araújo – Pág: 110/111). Em 1987, uma exposição realizada na Galeria Múltipla de Arte, foi intitulada de “As grandes Damas da Gravura”, de curadoria de Tereza Nazar, (O ESTADO DE SP de 17.12.87), apresentando obras de Fayga Owtrower, Maria Bonomi, Renina Katz. Desde então, o termo é usado para se referir geralmente às quatro artistas, podendo incluir também Edith Behring, todas elas trabalhando dentro da tendência informal.

Fonte: Sítio da Pinacoteca, acessado em 23 de janeiro de 2016.

33 Grupo de artistas japoneses que se reunia para discutir o aprimoramento técnico e a divulgação de suas obras. Entre os fundadores, estavam Hajime Higaki, Shigeto Tanaka e Tomoo Handa.

34 HERKENHOFF, Paulo Estellita. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo - SP: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Exposição comemorativa para celebrar os 100 anos de imigração japonesa no Brasil, realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo-SP, de 20 de maio a 10 de agosto de 2008, p. 143.

Herkenhoff reconhece a importância de Pedrosa para a divulgação das artes orientais, mas aponta alguns problemas de julgamento em seus textos (2009, p. 145) que seria compensada, segundo o crítico, pela humildade de Pedrosa em alertar sobre os limites de sua visão da arte japonesa no texto “Tradição e crítica no Japão e no Ocidente”. E aí, nesse conflito de Pedrosa, reside o conflito de toda uma crítica.

Outros críticos foram ricos no reconhecimento da contribuição da arte japonesa para o ambiente brasileiro. Susumu Miyao diz

O mundo artístico do Brasil não pode prescindir dos artistas nikkeis quando se avalia a sua produção. As formas de expressão, as sensibilidades cromáticas, baseadas no senso estético enraizado na cultura japonesa, trazidas pelas gerações de imigrantes, conseguiram desabrochar em terras brasileiras, em meio à tradição cultural totalmente distinta, e puderam contribuir com elementos novos³⁵.

E Maria Cecília França Lourenço complementa:

Se a adoção do geometrismo e do abstracionismo seguiu finalidades meramente decorativas para alguns artistas, no caso dos nipo-brasileiros foi diferente. Atendeu a um impulso vital e mesmo cultural mais facilmente identificado com o gesto, a mancha e as pesquisas formais, sendo por isso mesmo uma fonte inesgotável e revitalizada através da vivência. Canalizando sentimentos e emoções, aceitando as formas nascidas pelo próprio recurso da tinta, como manifestações significativas, artistas como Mabe e Fukushima puderam contribuir de maneira decisiva no desenvolvimento dessa tendência abstrata entre nós, embora não se possa falar em seguidores, para caracterizá-los como escola³⁶.

Os artistas nikkeis foram reconhecidos pela crítica e pelas instituições por meio de muitas premiações, desde a “I Exposição da Colônia” em 1952, que conferiu prêmios a Manabu Mabe e Tikashi Fukushima.

Nos manuais de arte, e tomamos aqui como exemplo o livro da Graça Proença³⁷ utilizado amplamente nas escolas brasileiras, são listadas nas artes brasileiras do Século 20 duas vertentes: o Abstracionismo, de Manabu Mabe e Tomie Ohtake; e o Concretismo, de Ligia Clarke e Helio Oiticica, como se não houvesse uma corrente Abstracionista, para usar o termo da historiadora, que fosse brasileira ou de outras origens, como Yolanda Mohaly, Fayga Ostrower e Amélia Toledo.

O que intriga, assim, é o porquê da aceitação quase que exclusiva de artistas de

35 *Catálogo da exposição dos pintores nipo-brasileiros contemporâneos*, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1995, p. 18.

36 LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998, p. 62.

37 SANTOS, Maria da Graças Vieira Proença dos. *História da arte*. 17. ed., 8. reimpr. São Paulo: Atica, 2010.

origem nipônica trabalhando dentro dessa tendência. Em que lugar são colocados esses artistas nipo-brasileiros para serem aceitos em uma tendência que não foi aceita pela crítica nacional, e qual a leitura realizada dessa tendência para que fosse aceita apenas como tendo origem oriental, quando sabemos que o movimento deu-se igualmente em outros países do ocidente e em diálogo entre o oriente e o ocidente.

A existência de uma vinculação oriental, ao shodô, a caligrafia ideogramática é evidente³⁸, mas a tendência abstrata informal aconteceu no mundo todo. Mantê-la como uma “coisa oriental” é colocar esses polos (ocidente/ oriente) em antagonismo e não reconhecer leituras geradas a partir desse encontro.

Se, como nos coloca Moacir dos Anjos, a “cultura global deve incluir as recriações locais que são feitas da cultura hegemônica, além das produções autônomas até então estranhas àquelas culturas dominantes”³⁹ devemos nos perguntar qual é a forma que nós estamos lendo o Abstracionismo Informal até o momento, ou pelo menos de que forma o lemos naquele momento do seu surgimento. Devemos verificar se há qualquer possibilidade de uma leitura exotizada, idealizada e idílica, que impede que se faça uma real leitura ou mesmo compreensão das influências.

A possibilidade não é remota. Takashina⁴⁰ já nos alertou, quando avaliando o Japonismo na Europa, para o risco de sempre se cair na discussão idílica e exótica ao invés de avaliar a contribuição Japonesa para a estética da arte moderna e pós-moderna. E acrescentamos também a visão de Aoki

Postwar Japanese contemporary art up 'til now has been viewed by western critics mainly from two perspectives: that determined by western styles or models and that deriving from the western taste for the “oriental” and the “exotic” based on Japan’s image as part of the “east”. In the former perspective, it was no more than “Asiatic” imitations of the west, lacking in originality. In the latter it was stereotyped through attempted interpretations linking Japanese art all to simplicistically (sic) to traditions such as Shinto and Zen⁴¹ philosophy or to distinctive aesthetic concepts such as

38 vide JANSON, H. W. *Historia geral da arte: o mundo moderno*. 2a ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007, ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, e GOMBRICH, E. H.. *A história da arte*. 16a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

39 ANJOS, Moacir. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 15.

40 TAKASHINA, Shuji. *Catálogo da exposição Japonismu-ten: jûkyû seiki seiyô bijutsu he no Nihon no eikyô* (Exposição Japonismo: a influência do Japão na arte ocidental do século XIX). Museu Nacional de Arte Ocidental de Tokyo, 1988. p.12-16, em informação oral fornecida por Michiko Okano, em aula ministrada na Unifesp, em Guarulhos, em 2014.

41 “O zen budismo, é necessário dizer, é uma derivação chinesa da tradição Mahayana que se espalhou para a Coréia e Japão e que se caracteriza pela desconfiança em relação à palavra e sua capacidade de transmitir conhecimento. O Zen é uma filosofia imagética por excelência. (...) A iluminação para o Zen é então transmitida de forma não verbal através de gerações e por meio de “visão direta”. Iluminação deve vir do coração do discípulo. Por isso a prática Zen recomenda a orientação através de um mestre que por meio de Koans (história de caráter paradoxal destinada ao despertar

Wabi and Sabi⁴². One of the reasons for this tendency was the still-strong Eurocentric that remained within Western thinking; another was the lack of awareness on the part of most westerners of Japanese's process of modernization⁴³.

E realmente isso ocorreu em alguma escala. Mas é importante que tenha havido também, como foi o caso, reconhecimento do hibridismo e do encontro de culturas no desenvolvimento da linguagem no Brasil. No caso de Manabu Mabe isso talvez se explique em sua própria definição de seu estilo, ao qual chama de Mabismo:

Possuo um estilo de pintura que eu mesmo desenvolvi, à custa de muito esforço e perseverança, o qual é facilmente identificável. (...) Mas esse estilo também foi sofrendo modificações com o decorrer do tempo. As pessoas dizem que ele representa a fusão do oriente e do ocidente, sendo a expressão da poesia lírica, mas eu creio que a minha pintura representa a mim mesmo⁴⁴.

Sua referência, segundo ele próprio, é a vigorosa força de composição de Portinari, desenhando através das manchas e fronteiras de cores. Taro Okamoto também reconhecia o Mabismo, que seria união de uma liberdade, que Okamoto encontrou “solta no ambiente brasileiro” e que via em Mabe, porém não na maioria dos Japoneses⁴⁵, e de uma profundidade de espírito. Sua hipótese é que é nessa liberdade que Mabe encontrou seu lirismo. Essa incerteza parece vir dessa incompreensão do hibridismo da imigração que Mabe via em si e na qual Tomie também se enxerga:

para a iluminação) gera no discípulo um sentimento de dúvida que ao ser dissipado pela meditação o ilumina. “O importante no zen é romper com a lógica do discípulo e com seus processos conceituais de pensamento” (GAARDER, 2000, p.73)”. Ver LACERDA, Mariana e ROSSINI, Thaís. Nam June Paik: iluminação através da compreensão da subversão. Não publicado. Disponível em <http://marianaduarte.blogspot.com.br/2012/08/nam-june-paik-iluminacao-atraves-da.html>.

42 Estética não usual que realça o natural, o imperfeito, o assimétrico e o desgastado, sem, entretanto abandonar a busca por uma indiscutível beleza, que reflita a tranquilidade. Ver LACERDA, Mariana. Arte contemporânea Wabi Sabi, in *Revista Belas Artes*, Ano 4, n.8, jan-abr 2012, disponível em <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=arte-contemporanea-wabi-sabi>, acessada em 27 de outubro de 2014.

43 AOKI, Masahiro. *What is mono-ha and why mono?* In: Asiana. Contemporary art from the far east (Catálogo). Milão: Fondazione Mudima, 1985, p. 112. Em tradução livre: “A arte contemporânea japonesa do Pós-guerra até agora tem sido vista por críticos ocidentais principalmente a partir de duas perspectivas: aquela determinada por estilos ou modelos ocidentais e aquela decorrente do gosto ocidental para o “oriental” e “exótico” com base na imagem do Japão como parte do “Oriente”. No primeiro ponto de vista, não eram mais do que imitações “asiáticas” do Ocidente, com falta de originalidade. No último, foi estereotipada por meio de tentativas de interpretações conectando toda arte japonesa simplificada a tradições como o Xintoísmo e a filosofia Zen ou a conceitos estéticos distintos, tais como Wabi e Sabi. Uma das razões para esta tendência foi o ainda forte eurocêntrico pensamento ocidental que permaneceu; outra foi a falta de conscientização por parte da maioria dos ocidentais do processo de modernização japonês”.

44 BARDI, Pietro Maria (org.). op. cit., p. 25.

45 Idem, p. 201.

Minha obra é ocidental, porém sofre grande influência japonesa, reflexo de minha formação. Essa influência se verifica na procura da síntese: poucos elementos devem dizer muita coisa. Na poesia haikai, por exemplo, fala-se do mundo em 17 sílabas. Sendo poucos os elementos, eles devem ser muito precisos, tanto na forma quanto nas cores e nas relações⁴⁶.

Imagem 8: FFlavio Shiro, Saga, 1961, Óleo sobre Tela, 135 x 86 cm



Fonte: Sítio do Catálogo das Artes, acessado em 23 de janeiro de 2016.

investigação também de possível sexismo na definição da tendência pela crítica, feita majoritariamente por homens.

Realmente é importante entender porque esse movimento persistiu no campo das artistas mulheres. Em que lugar são colocadas as produções dessas artistas para permanecerem

O mesmo pensamento é tecido a respeito da obra de Flávio Shiró. Herkenhoff⁴⁷ vê nos seus gestos a operação e consolidação da “fusão de experiências e tempos culturais diversos” unindo, a memória caligráfica, o emaranhado das lianas da Amazônia (onde morou) e a gestualidade da arte informal europeia dos anos 50.

E Milliet vê na obra de Mohalyi “[a] formação europeia, a assimilação da luz tropical, o contato com a paisagem brasileira, a visão compassiva do ser humano compartilhada com Segall, enfim, toda essa bagagem acumulada em mais de três décadas de prática artística tinha sido superada por uma liberdade de pintar até então desconhecida”⁴⁸.

Com relação ao tratamento dado pela crítica da época e de agora às “damas da gravura”, cabe uma

46 OHTAKE, Ricardo (org.). op. cit., p.135.

47 OHTAKE, Ricardo (org.). op. cit., p. 61.

48 *Catálogo Yolanda Mohalyi no tempo das Bienais*. op. cit., p. 23.

na historiografia, ainda que sem o brilho e o prestígio dos nipo-brasileiros? Qual a leitura realizada da obra dessas artistas para que fossem incluídas no Abstracionismo? Elas estão de fato incluídas ali? A questão cultural feminina entre a segunda metade do século XX e esse início de século XXI realmente tem se modificado, mas a mulher ainda é frequentemente colocada dentro de um campo emotivo, não racional.

Se juntarmos essas mitologias e exotismos que a crítica foi criando ao longo dos anos, dentro dessa filosofia da Guerra Fria de basear tudo em campos antagônicos, começamos a evidenciar os desencaixes dessa construção de categorias, afinal não podemos dizer que os EUA são afinados ao pensamento oriental, ou mesmo que estivessem de alguma forma afinados a um pensamento mais feminino, já que foram categorias ligadas ao Expressionismo; enquanto a Rússia, de fato colocada no limite geográfico entre os dois hemisférios, fosse definitivamente ocidental, ou mais masculina e racional, afinada com as correntes geométricas, mais formais. Se isso parece não fazer sentido algum, é porque essa não é uma construção problematizada em sua inteireza. Esse tipo de construção é fruto dessa leitura um tanto maniqueísta típica, não só da Guerra Fria, mas dessa visão moderna de um discurso ocidental universal, que não sabe lidar com o “outro”.

Imagem 9: Maria Bonomi, Balada do Terror, 1970, xilografia, 250 x 100 cm



Fonte: Sítio da Artista. Acessado em 24 de agosto de 2016.

Zita não é oriental, mas talvez o orientalismo estivesse de fato na moda⁴⁹. Porém definitivamente seria colocada entre as Damas da Gravura, até por sua afinidade pessoal com Maria Bonomi, vinda desde o Estúdio Gravura, quando Bonomi era assistente de Abramo.

Aliás, em relação à gravura, há uma curiosa correspondência entre o ápice do Abstracionismo Informal e um período de grande produção gráfica no Brasil, e alguma indicação de que os grandes gravuristas da época tinham um pendor para a tendência informal, como Fayga Ostrower, Yolanda Mohalyi, Renina Katz e mesmo Iberê Camargo. E sem dúvida a gravura no Brasil - até pela força da geração anterior, formada por Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall - respondeu mais às questões ligadas ao Expressionismo, sendo os gravadores “tocados mais pela abstração de caráter lírico, sensível”⁵⁰.

No momento em que diz-se ter havido um verdadeiro surto produtivo⁵¹ da gravura no Brasil⁵², caracterizado por uma “mobilização dos críticos e artistas-gravadores em torno de seu ‘saber misterioso’”, mais do que por um movimento coeso e assim caracterizado. Cursos, ateliês coletivos e mesmo os clubes de gravura de inspiração política, auxiliaram na expansão do interesse em torno de uma “preocupação com o

49 ATAIDE, Tristão de. “O pluralismo moderno”. In: *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 14 de Agosto de 1960, p. 3.

50 TÁVORA, Maria Luisa Luz. “A gravura brasileira - anos 50/60 - como um movimento: gênese de um mito”, GÁVEA. *Revista de história da arte e arquitetura*, n° 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56, p. 46.

51 Quem estuda gravura brasileira fica com a impressão, ao recorrer à bibliografia do tema, de que a gravura como arte teve início no Brasil com a chegada de Carlos Oswald ao país em 1913. O mito do modernismo e da busca incessante pela novidade da arte verdadeiramente brasileira incentiva essa noção de que a gravura só existiu no Brasil na sua manifestação política e autônoma do modernismo do pós-guerra e que, portanto, a gravura acadêmica não existiu. Porém essa noção não nos parece correta e é preciso desfazer a confusão pois é intenção deste trabalho rejeitar a propagação dos mitos modernos destinados a um projeto desenvolvimentista de país; e também porque entendemos que pode haver similaridades entre a rejeição da arte informal no pós-guerra com rejeição à arte acadêmica pelo modernismo, e também porque, a bibliografia que exalta e dá conta do “surto” de produção gráfica no Brasil nos anos 50, se sustenta no apagamento do “surto” de 1850, quando 25 tipografias funcionavam no Rio de Janeiro (MORALES, 2000, p.303). E é curioso que, na busca pela novidade da arte verdadeiramente brasileira, nunca houve, para essa história modernista da gravura no Brasil, uma retomada os carimbos indígenas de pinturas corporais. É verdade que, anteriormente à colonização, não havia registro do conhecimento do papel ou de tecido no Brasil – suportes mais comuns para a gravura –, mas não é verdade que não havia o processo de gravação, de criação de matriz e multiplicação de estampas que usavam, porém, o corpo como suporte. Nem mesmo numa contemporaneidade em que performances e arte efêmera estão o foco da discussão artística, esse resgate ainda não houve. Embora a gravura com carimbos de madeira e sementes não fosse a principal técnica usada mesmo para a pintura corporal, e que não haja qualquer relação histórica (COSTELLA, 1984) entre a gravura indígena e a gravura de arte ou utilitária no Brasil, a existência de processos de gravação por parte dos nativos Brasileiros já era conhecida e deve ser mencionada para a criação de uma história da gravura brasileira.

52 TÁVORA, Maria Luisa Luz. op. cit., p. 54.

conhecimento íntimo de todo o processo artesanal que a gravura envolve como fator indispensável à sua qualidade artística”⁵³.

Assim, a gravura passa a ter seus aspectos artesanais retomados, numa produção de “gravura original”, com o artista assumindo a própria criação formal de seu trabalho⁵⁴. De alguma forma, essa dominação pelo artista de todo o processo de seu trabalho, num contexto de dificuldades de falta de material próprio que caracteriza a produção artística brasileira, mescla-se com o próprio discurso sobre a obra, segundo Maria Luiza Távora, e a produção passa a apresentar qualidades que ultrapassam os limites da técnica, afinando-se “com o realismo social que caracterizou a geração de artistas do pós-guerra”, e integrando-se no ambiente de abstração, “ajustando-se à onda internacional informalista, contribuindo para a renovação da gravura Brasileira ainda presa à produção de seus pioneiros”⁵⁵.

Dessa forma, a apuração desse lugar da História da Arte brasileira, como forma a complementar a visão que fizemos da tendência informal à época do seu surgimento, e que parece nos informar até o momento, é muito importante para balizarmos essas categorias petrificadas.

53 Idem, p. 47-48.

54 Idem, p. 48.

55 TÁVORA, Maria Luisa Luz. op. cit., p. 54.

Pelas mãos de Zita Viana de Barros

Estabelecidas as bases desta pesquisa, identificamos o caminho a percorrer: é preciso reaprender a ler o Abstracionismo Informal e olhar para esse período em busca de entender a existência ou não da cizânia entre duas categorias precisas como gesto/intuição e forma/razão e a delimitação dessas correntes abstracionistas, senão para definir as caixas que classificarão nossa arte, justamente para eliminar a possibilidade da classificação cega e casuística em categorias preestabelecidas.

Para tanto, olharemos agora para aquele período pelas mãos de Zita: suas obras, suas referências, uma recuperação histórica do contexto e dos anseios daquele momento, colocando suas obras em perspectiva com os demais artistas abstratos informais, concretos e neoconcretos, seus colegas de Estúdio Gravura e a crítica tecida em volta disso. Pois é necessário, para compor um argumento⁵⁶ a partir da leitura, resolver, não só a questão da primeira impressão estética, mas também o contexto histórico e as fundações do artista, como elementos indissolúveis da sua manifestação artística e a importância destes pra entender suas escolhas artísticas.

Almejamos, assim, alcançar uma nova perspectiva para a crítica do período, dissipando as contaminações do discurso daquela época, desmistificando as leituras do Abstracionismo.

1. Leitura⁵⁷: o que traz a obra de Zita

Quando olhamos as gravuras de Zita Viana de Barros, podemos notar que sempre há uma construção que foca na tridimensionalidade e uma importante relação constituída entre os objetos presentes na composição. Mas mesmo nas gravuras em que a tridimensionalidade parece menos evidente, principalmente aquelas que apresentam elementos mais verticalizados, a relação constituída entre os elementos da composição são fortes e magnéticas.

56 Argumento, para Peirce é o resultado da operação semiótica realizada em todos os seus níveis, o objetivo final da semiose. Neste capítulo devemos ter esse significado em mente ao lidarmos como este conceito.

57 Apresento aqui uma versão generalizada e mais estética das análises acadêmicas realizadas com aplicação da Semiótica peirceana. Essas podem ser encontradas detalhadas no Apêndice I - Aplicação da Semiótica ao Abstracionismo Informal, onde um breve resumo dos processos e da classificação dos signos proposta por Peirce é realizada, clareando o vocabulário aqui utilizado.

Imagem 10: Zita Viana de Barros, Sem Título, 1960, água forte e água tinta, 13 x 10 cm.



Fonte: Arquivo Pessoal | Foto: José Maurício Barros Rocha.

As hipóteses trazidas pela Zita giram frequentemente em torno do círculo e da curva, de gesto rápido e sensação declarada. Evidentemente, fazemos referência ao que julgamos mais frequente e maduro de sua produção. E é digno de nota como desde os exercícios incipientes apresentados no caderno de estudos (Imagem 11), já há uma demonstração inequívoca do apreço da Zita pela linha orgânica, e pela construção de espacialidades. Seu trabalho guardaria, à primeira vista, ao mesmo tempo, uma leveza, com traços rápidos mesmo que realizados em uma técnica construtiva como a gravura, e uma vitalidade energética, expressionista.

Imagem 11: Zita Viana de Barros, Exercícios em Xilografia, 1960, xilogravura em papel de arroz colada.

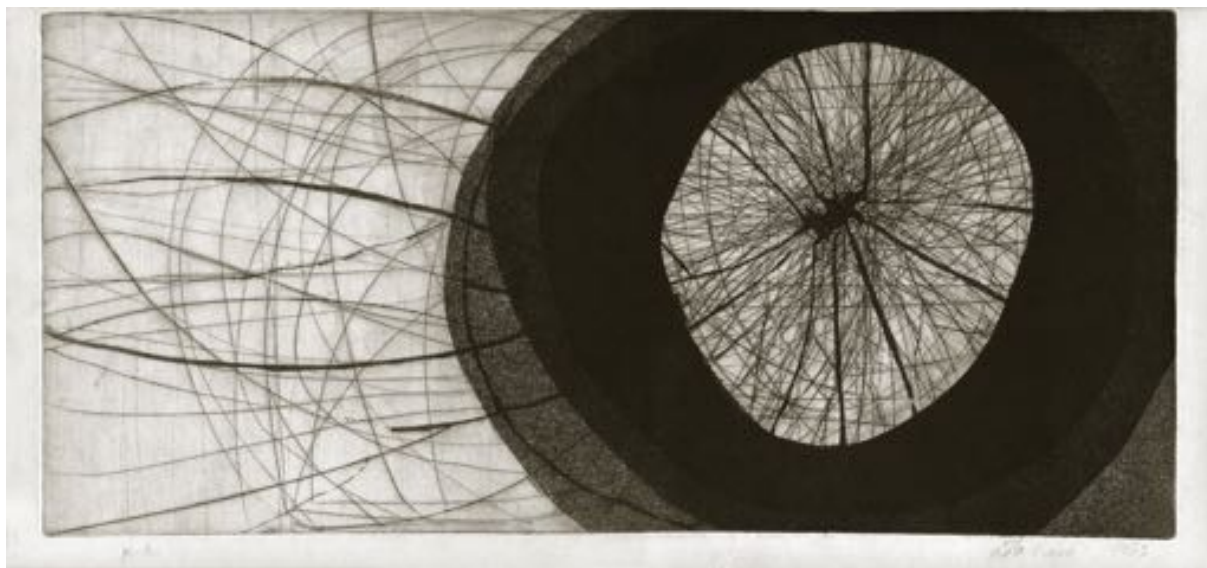


Fonte: Arquivo Pessoal | Foto: José Maurício Barros Rocha.

Notamos bastante importância na relação estabelecida entre os objetos presentes na composição que trazem o olhar do espectador num enredamento advindo dos jogos de contraste e gradação de cor, que geram curiosidade para entender o movimento sugerido. Nos trabalhos de figuras mais esticadas, mais 'humanas', a relação entre os elementos parece fazer referência às relações entre pessoas, colocando-nos numa posição de interdependência em relação aos demais. Assim, a energia gerada na relação entre os corpos da composição é muitas vezes evidente, mas, no geral, seus trabalhos não contêm qualquer indicação de um movimento frenético, são quase um movimento em câmera lenta, um momento de suspensão, e então sugerem uma potência, um instante antes de tudo acontecer, são espirais que não se concretizam, horizontes que não se identificam, direções que se alteram.

É frequente também que seus trabalhos extrapolem o limite do papel, indicando uma continuidade para além da tela, aumentando as perspectivas e hipóteses em relação aos movimentos que deixam em suspenso embora deixem também ali indicadas sugestões para o seu desenrolar.

Imagem 12: Zita Viana de Barros, Sem Título, 1960, água forte e água tinta, 20,5 x 43,4 cm.



Fonte: Arquivo Pessoal | Foto: José Maurício Barros Rocha.

A volumetria se instaura no jogo entre brancos e pretos e texturas ricas, que se relacionam apenas no apuro técnico que se traduz em elementos de profunda delicadeza e leveza na impressão, distanciando-se dessa severidade da monocromia, essa contradição torna-se elemento de distinção de suas obras, como veremos adiante.

Claramente as imagens geradas não são de algo que conhecemos, não há nos seus abstratos representação do mundo natural. E então é fácil – como é também costumeiro – ir encontrar nessas imagens ícones que se relacionam à ficção científica das paisagens do espaço sideral⁵⁸, pois, realmente, no primeiro momento no qual temos contato com uma abstração informal, a tendência é tentarmos encontrar relações de parença que são, em verdade, meras possibilidades que não se verificam realmente. E, de fato, relações de parença são normalmente utilizadas para a percepção da abstração, mas não podem significar realmente suas representações, pois, apesar de serem o primeiro interpretante gerado no espectador, não se pode perder de vista o

⁵⁸ Sobre essa recorrência da crítica ver Tassinari, Alberto. O gesto livre de Miró, in: *Leia livros*, novembro, 1983, p. 14 e 15; e a análise que Miguel Chaia faz da pintura “Sem Título, 1989” de Tomie Ohtake, In: *MARTÍN HERNANDES*, Andrés I.; SOARES, Carolina (coord.). Obras comentadas da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo. [São Paulo]: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p. 139-141. Ainda que alguns artistas do abstracionismo, principalmente informal, usassem esse discurso sideral nas suas obras como Yolanda Mohalyi (Hungria, 1908 – Brasil, 1978), Sylvia Wald (EUA, 1914-2011), Alton Pickens (EUA, 1917-1991), o declarando através dos títulos de suas obras. É importante situarmos aqui o fato de que em 1969 o homem pisou na lua. Assim, a corrida espacial e o espaço como tema estavam de fato na moda e no imaginário do período e artistas abstratos de fato o investigaram. Entretanto, há o risco de reduzirmos o abstracionismo informal à questão da corrida espacial, também própria da Guerra Fria, aliás, principalmente ao buscarmos os mesmos temas em artistas que não declaravam seus títulos.

fato desse ser, realmente, mera sensação, de modo que o que tirarmos da imagem é também uma mera possibilidade, uma conjectura ou hipótese, mas que pode ser aprofundada até que tenhamos dali um argumento.

E o caso é que não há necessidade de procurarmos uma semelhança com paisagens, naturezas mortas, retratos, porque o signo abstrato não precisa corresponder a um objeto; pode ser uma ideia, um sentimento, um desejo de fazer concretizar um não existente, um querer abalar as realidades. Nesse sentido, podemos, por exemplo, verificar nas obras de Zita, em sua grande maioria, o círculo e a forma orgânica como questão, e a gradação tonal, ou as texturas, que as unem. Concluimos que o termo que pode vir a ser reduzido como tema das obras é a relação. É isso que Zita representa nas suas obras e elege como o mais importante. Diversos outros aspectos agregam o seu tema, qualificando-o e gerando assim um primeiro argumento. Por exemplo, ao escolher as formas orgânicas e os círculos, Zita traz para essa relação os conceitos⁵⁹ de aconchego e proteção, devido à forma circular do útero prenhe, do seio materno e do abraço; o erotismo e sensualidade, apelo emocional, prazer, e intimidade a que referem-se, no geral, as linhas onduladas. Portanto, ao escolher as formas circulares para apresentar a gradação de tonalidade, esse conceito orgânico, eterno, intimista, e emocional não pode ser dissociado da questão trazida pelo tema.

Esse tema da intimidade, aliás, se coaduna bastante com a importância da família na biografia de menina interiorana; nascida em 1930, na Vila de Timburi, interior de São Paulo, filha de Absalão Carrilho do Rego Barros e de Maria Inácia Viana de Barros, Zita e a família, constituída de mais 7 irmãos, moraram entre fazendas, em uma vida rural, até meados dos anos 40. Sua família, de típica classe média na virada do século, destoava das demais por ter sua dinâmica ditada pela figura materna da Maria Inácia, ou Yayá, como era chamada.

Os relatos ligados à família, dão conta sempre de que Absalão era um homem de extrema doçura e bondade, cuja família não era muito presente. Seu pai, Paulino Carrilho do Rego Barros, ao que se sabe, era um aventureiro, desbravador de fazendas de origem no Rio Grande do Norte casado inúmeras vezes com filhos desses muitos casamentos, fora figura importante no desenvolvimento do Interior Paulista e na estabelecimento do comércio na Região de Franca e do sul de Minas Gerais na virada do século. As origens nordestinas, porém, pairaram na família como memórias de histórias não vividas e Absalão é sempre retratado como o grande acolhedor da família.

59 Sobre os conceitos das formas, ver ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1994.

Já o avô materno de Zita, Alfredo Viana, por sua vez, era homem forte e destemido, também desbravador de fazendas e homem de confiança da família de Wenceslau Braz, que viria a ser presidente da República. Yayá é nascida em Brazópolis, sul de Minas, nesse ambiente no qual Alfredo era homem influente por suas relações com os coronéis locais. Ela muito cedo perdeu a mãe, morta no parto da última de suas irmãs. Yayá tinha 10 anos e teve de assumir a criação dos irmãos e ajudar nas tarefas da casa. As histórias da família mostram um avô extremamente firme, homem bravo que era a verdadeira figura masculina que formou a família Viana de Barros. Yayá, portanto, foi o esteio de seu pai e era a figura forte no núcleo de Zita.

As escolhas e processo do artista, assim, formam um arcabouço argumentativo de nível semiótico a respeito do seu próprio trabalho e não podem ser dissociados do seu conteúdo. Se há algum controle que o artista pode exercer sobre a interpretação de suas obras é conseguir associar forma e conteúdo com seus valores intrínsecos, numa relação de autocrítica e autoconhecimento.

E Zita escolhe a gravura, que é processo por meio do qual a imagem que vemos é uma estampa impressa a partir de uma matriz gravada no metal, passada na prensa para que a tinta depositada nos sulcos do metal seja transferida para o papel.

Em relação ao seu objeto a gravura é a imagem estampada índice de uma matriz que poderá ser replicada inúmeras vezes, seu termo é o múltiplo, que é a sua vocação (ainda que nem toda gravura precise ser um múltiplo). O fato de ser múltiplo gera também que a matriz é um índice do uso de um método democratizador da arte, pelo potencial de se espalhar e pertencer a mais de uma pessoa.

Portanto, Zita Viana de Barros escolhe retratar as relações com um caráter intimista e emocional em uma linguagem que é múltipla e democrática.

Além disso, ao escolher traduzir o signo qualidade pela gravura, a artista contrapõe toda a rapidez e sentimento do seu gesto e da sua investigação de luz que o conteúdo das suas obras carrega com o vigor da técnica agressiva, pelo uso de cortes e ácidos e incisões. O trabalho carrega em si essa contradição entre técnica e conteúdo, entre produção e significado, que não deve ser desconsiderada enquanto objeto de análise. Se fosse trabalhada em aguadas como o nanquim ou a aquarela, sua obra teria uma outra dimensão, muito mais simplificada e ingênua, do que a força obtida nessa contradição encontrada: a contradição é uma forte oposição, uma refutação. E isso parece tirar do trabalho a ingenuidade lírica e entregar-lhe um caráter desafiador, uma autoafirmação consciente da sua própria existência. Considerando seu tema ser a relação, isso traz uma força para o argumento, tornando a abordagem mais complexa.

E de novo, podemos extrair uma outra possibilidade de argumento, bem próxima da análise feita, e que diz respeito à outra obra: há novamente uma atenção para com os elementos dos quais somos interdependentes, um cuidado com as relações entre as coisas que nos circundam, caminhos de mão dupla, trazendo intimidade, emoção, mas uma emotividade que permite o conflito e com alguma tensão que não se pretende resolver. E, principalmente, uma vontade de levar adiante essa preocupação, essa atenção para que o mundo observasse a questão.

Mas não basta pensarmos apenas na materialidade como índice do espírito do tempo. Para a Semiótica a gravura é um índice importante, mas a adoção do Abstracionismo também é. E entender as categorias daquele momento é de extrema importância para agregar significado às obras de Zita.

2. Criando relações: o aprofundamento da linguagem

O Abstracionismo tem sua origem na problematização do signo artístico que teve início desde o entendimento impressionista de que o desenho não é o objeto, mas seu impulso vital; não é sua face, mas uma simplificação essencial; não é o objeto, mas sua representação (como em “A traição das imagens”, 1928–1929, de Henri Magritte). Todas essas questões modernas liberaram a arte para que não correspondesse a um objeto da realidade; podendo ser uma ideia,

um sentimento, imagens guardadas na consciência, um conhecimento intuitivo, não um objeto propriamente. A abstração se coloca, então, como resultado dessa problematização e como última instância da liberdade moderna de conteúdo. A abstração, portanto, em seu conteúdo, seja ela informal ou geométrica,

é sempre uma simples possibilidade, isso é, a possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao exercitar nossos sentidos. Daí que, quanto mais alguma coisa a nós se apresenta na proeminência de seu caráter qualitativo, mais ela tenderá a esgarçar e roçar nossos sentidos⁶⁰.

Imagem 13: René Magritte, A Traição das Imagens, 1929, Óleo sobre tela, 63,5 × 93,98 cm, Museu de Arte do Condado de Los Angeles.



Fonte: Sítio da WikiArt, acessado em 24 de agosto de 2016.

E sem dúvida alguma, esse alargamento dos sentidos sempre foi um dos objetivos da abstração, na qual o Abstracionismo Informal é ainda mais proeminente que o geométrico em alcançar. De fato, Almerinda Silva Lopes⁶¹ apresenta um entendimento sobre a questão, apontando que a abstração informal surge como “a expressão mais condizente” com o sentimento de “revisão de valores e ao investimento na reconquista da liberdade e da autonomia, condições que inspiravam a confiança e a possibilidade de reconstrução de um mundo melhor” exatamente por ser a maior “possibilidade de romper de vez com os antigos sistemas artísticos”. O Abstracionismo proporia, assim, “instaurar um novo sentido para o mundo e um novo estatuto para a arte”.

Desta forma, temos que situar os artistas abstratos como tributários das vanguardas europeias e, como elas, tendo se desenvolvido diferentemente nos diversos países ao qual chegou, às vezes mais tributária de correntes racionalistas, como o Cubismo analítico ou o Futurismo, às vezes mais tributárias das correntes emocionais, como o Surrealismo e o Expressionismo, mas, não que sejam desenvolvimentos orgânicos e naturais dessas correntes. A medida que as vanguardas foram sendo elaboradas, foram sendo postas ao processo dialético, fundindo-se também com as artes de outros lugares do mundo e transformando-se.

A história da arte ocidental aponta como pioneiro do Abstracionismo o russo Wassily Kandinsky (1866-1944). Seu trabalho, de orientação espiritualista, teve a finalidade de sustentar a diferença da esfera da arte da esfera da natureza, pois na primeira a “determinação das formas artísticas dependem exclusivamente dos impulsos interiores do objeto”⁶². Argan inclui os anos iniciais de Kandinsky, como parte do *Blaue Reiter* (1912-1914, ver a Imagem 4), como a manifestação primeira de um Expressionismo Abstrato, corrente que, depois, irá se desenvolver com maior expressão nos Estados Unidos. Num segundo momento do seu trabalho (após 1925), Kandinsky encaminha sua pesquisa para “Ponto, linha e superfície” e as pulsações e forças externas que os afetam, aproximando-se do construtivismo, o que indicaria que o Informalismo não estaria tão distante do Construtivismo como imaginavam os críticos da época.

Mas é importante identificarmos que para esse salto último da problematização do signo artístico há influências do contato com outras formas de pensamento, e, de fato, parece ser uma conclusão quase unânime a que liga o total rompimento da forma com o pensamento oriental.

61 LOPES, Almerinda Silva. “A Crítica de arte e a abstração informal: o caso de Antonio Bandeira”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 201-219, p. 202.

62 ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 316.

As primeiras análises da abstração informal frequentemente a relacionam à gestualidade da caligrafia e misticismo oriental:

A pintura tornou-se um correlativo da vida: um processo contínuo em que o artista enfrenta os mesmos riscos e ultrapassa os dilemas que se lhe apresentam, através de uma série de decisões, conscientes ou inconscientes, como reação a exigências de caráter interno ou externo. Os pintores em campo de cor aglutinaram gestos frenéticos e as cores violentas dos pintores gestuais em grandes formas de colorido poético, que refletem, em parte, a espiritualidade do misticismo oriental. De certo modo, a pintura em campo de cor deu resolução aos conflitos da pintura gestual. São, no entanto, duas faces da mesma moeda, separadas apenas por diferenças de abordagem mínimas⁶³.

Argan também vai afirmar que o Blaue Reiter traduz a vitória do “irracionalismo oriental sobre o racionalismo artístico ocidental”⁶⁴. Gombrich, porém, é quem parece fazer um relato que ultrapassa a forma e chega à estética oriental do Zen para explicar o Abstracionismo Informal, aprofundando a questão:

Tal como a caligrafia chinesa, essas pinturas requerem uma execução rápida. Não devem ser premeditadas; pelo contrário, devem assemelhar-se a um impulso espontâneo. Restam poucas dúvidas de que, ao defenderem essa abordagem, artistas e críticos estavam, de fato, influenciados não só pela arte chinesa mas, de um modo geral, pelo misticismo do Extremo Oriente, sobretudo na forma que se tornou popular no Ocidente sob o nome de zen-budismo. Também a esse respeito o novo movimento (sic) continuou a tradição anterior da arte do século XX. Recordemos que Kandinsky, Klee e Mondrian eram místicos: queriam rasgar o véu das aparências para chegar a uma verdade mais elevada (pp. 570, 578, 582) e que os surrealistas cortejavam a “loucura divina” (p 592). Faz parte da doutrina zen (embora não seja a sua característica mais importante) que só pode tornar-se iluminado aquele que se liberta dos hábitos de pensamentos racionais⁶⁵.

A superação de um discurso formal para um discurso estético é especialmente importante, pois revela uma influência mais profunda, de contato prolongado⁶⁶. Mas é

63 JANSOON, H. W. *Historia geral da arte: o mundo moderno*. 2a ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 973. Vide também ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, e GOMBRICH aqui citado.

64 ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 316.

65 GOMBRICH, E. H. (Ernst Hans). *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 604.

66 Dentro dos estudos do Japonismo, Takashina (TAKASHINA, Shuji. *Catálogo da exposição Japonismo-ten: jûkyû seiki seiyô bijutsu he no Nihon no eikyô* (Exposição Japonismo: a influência do Japão na arte ocidental do século XIX). Museu Nacional de Arte Ocidental de Tokyo (ed.). Comissão científica: TAKASHINA, Shuji, BASCOU, Marc, MATHIEU, Caroline, MABUCHI, Akiko e LACAMBRE, Geneviève. 1988. p.12-16.) elaborou um levantamento dos diálogos entre ocidente e oriente, concluindo

preciso dizer que o Japonismo na Europa não foi inaugurado no período pós-guerra, mas sim em meados do século XIX quando pintores ligados ao Impressionismo, pós-Impressionismo e ao *Art Nouveau* tiveram contato com a arte não ocidental e puderam alterar a interpretação do espaço e realizar as mudanças definitivas na arte que a abriram para o modernismo. A abstração, portanto, não pode ser entendida apenas como um contato formal com a arte principalmente japonesa no pós-guerra.

Dessa forma, é razoável pensar que George Mathieu, Jackson Pollock e mesmo Kandinsky, receberam essa influência de meados do século XIX mesmo que indiretamente, através das mudanças indelévels que o Japonismo fez na arte por meio de Cézanne, Van Gogh e demais impressionistas. Assim, é redutor fazer uma análise do Abstracionismo Informal apenas pelo gesto da caligrafia oriental e como uma influência do pós-guerra. Mesmo no Brasil, o Japonismo das últimas décadas do século XIX teve sua influência, aparecendo em obras de pintores acadêmicos importantes como Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti, Carlos Oswald e de modernistas como Anita Malfatti⁶⁷. E ainda assim, com poucas exceções,

Imagem 14: Carlos Oswald, Pão de Acúcar, 1933, gravura em metal, Coleção Privada, SP.



Fonte: Sítio da Rio&Cultura, acessado em 24 de agosto de 2016.

a crítica brasileira abundou dessa análise rápida e simplista. Era muito comum que a crítica distinguisse o Abstracionismo Informal feito no Japão como uma coisa mais autêntica que as outras, como José Gómez Sicre, relatando a sua participação na seleção para a V Bienal relembra

haver quatro níveis de recepção da arte japonesa no Ocidente: i) introdução de objetos japoneses nas cenas retratadas; ii) influência temática, pintando, ao estilo europeu, paisagens e assuntos tipicamente orientais, como as estações do ano; iii) influência na forma de representação, como o uso das técnicas de nanquim, seda ou perspectiva realizada em sobreposições de planos/ distanciamento; e iv) influência no modo de pensar a estética e a arte, que é, por exemplo, a inclusão, como faz Gombrich, do pensamento Zen para entender a pintura abstrata. Informação oral fornecida por Michiko Okano, em aula ministrada na Unifesp, em Guarulhos, em 2014.

⁶⁷ HERKENHOFF, Paulo Estellita. op. cit., p. 35.

“Minha atenção foi atraída por três trabalhos de Expressionismo Abstrato que tinham ‘algo mais’, não se restringindo a um releito efeito como seria lógico supor, já que era a fase textural daquela tendência que predominava neste concurso.

As três peças, fora um domínio absoluto da cor e suas possibilidades, ofereciam uma profundidade, uma mensagem oculta, alguma coisa que diferenciava o artista dos demais seguidores da escola. Depois de tê-lo incluído na minha seleção é que soube que se tratava de um japonês por nascimento e cultura. Meu bom conceito do artista se fortaleceu: não era uma fraude, nem se tratava de uma simples cópia de efeitos. Sua obra era legítima e produzida dentro de uma tradição autêntica, sem artimanhos (sic) nem falcaturas. Era um primeiro passo de um estilo, eu diria de uma sensibilidade, neste caso a japonesa, que exigia um pequeno lugar dentro da nova plástica brasileira, de onde saíam japoneses, nipo-brasileiros e até brasileiros com sotaque japonês”⁶⁸.

Essa distinção também aparece em uma crítica de Arnaldo Pedroso D’Horta, publicada no *Jornal da Tarde* em 1967. Nela o crítico vaticina que “[d]esta vez Mabe está muito mais japonês do que antes”, decretando como característica japonesa, o fato de que

“os seus gestos de cor assumem o valor de uma linguagem de signos. Algumas vezes, como as manchas de duas ou três cores, colocadas no alto, são prolongadas para baixo por dois finos traços escuros, o conjunto adquire um valor de figura como sugestões de velhos animais pré-históricos”⁶⁹.

O mesmo faz Aracy Amaral em relação a Tikashi Fukushima:

“Oriental por excelência, Fukushima se expressa com todo o requinte da arte de sua gente, desprovido porém do grafismo. A matéria é sua principal característica de riqueza excepcional, com variações cromáticas maravilhosas, utilizando matérias e técnicas novas ou pouco utilizadas em nosso meio, conseguindo resultados de grande beleza e poesia”⁷⁰

Ainda na chave formal da referência ao gesto oriental, houve aqueles que se preocuparam de forma diferente em relação ao japonismo, reconhecendo-o no gesto caligráfico mais do que num lirismo ou numa mensagem oculta, como Pietro Bardi que vê a relação com a figura de uma forma completamente diferente de D’Horta:

“Fugindo do relativo, Mabe aponta um Abstracionismo rigorosamente absoluto para confirmar a ausência de recursos que possam lembrar preferências figurativas.

Seu movimentar de pinceis é franca inspiração, decidida conduta da composição construtiva própria da técnica dos mestres caligráficos, sem

68 BARDI, Pietro Maria (org.). op. cit., p. 45.

69 D’ HORTA, Arnaldo Pedroso. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 201.

70 *apud* MORENO, Leila Yaeko Kiyomura. Dissertação apresentada para obtenção do Título de Mestre em Estética e História da Arte intitulada: *Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações (Estudo sobre o Ma no processo de criação do artista nipo-brasileiro)*. Universidade de São Paulo, São Paulo: [s.n.], 2012, p. 203.

impulsões e arrependimentos, abandono a um ideísmo que, todavia, controla a seu bel-prazer”⁷¹.

Mesma posição tem Herkenhoff que vê na sua pintura um ataque do pintor à tela que convertia “toda a gestualidade da arte ocidental, com suas variações do Expressionismo Abstrato ao conservadorismo tachista, condensado num gesto caligráfico forte. Sua pintura, se concluía em alusões ideogramáticas”⁷².

Claudia Piassi tratando de Flávio Shiró vê uma ligação maior com Pollock do que com os tachistas

O gesto de ambos os artistas são vitais, irreparáveis, decididos e que, involuntariamente, necessitam do envolvimento do corpo. (...) Há uma linha tênue na obra desses dois artistas que os une. O gesto de ambos são firmes e automáticos, porém Pollock trabalha à maneira do *action painting* e Flavio-Shiró à maneira caligráfica ou gestual, herdada de uma tradição oriental⁷³.

E, no que diz respeito à ligação do *action painting* com a tradição japonesa, o próprio Shiró afirma, em trecho selecionado pela autora, que a

[...] pintura abstrata [...] fez uma coisa interessante que a pintura oriental nunca se produziu vertical, sempre foi na horizontal [...] Curiosamente na pintura abstrata redescobriu ou “repegou” essa coisa da oriental de botar no chão enquanto a tinta cai sem... sabe como é que é? [...] às vezes acontece, não tem uma regra precisa. Se eu preciso fazer no chão, faço no chão⁷⁴.

Houve também aqueles que ingressaram pela vertente da questão da matéria pictórica. Por exemplo, como Jayme Maurício, que acredita que o que importa para Mabe não é a negação da figura, distanciando-se do pensamento de Bardi, mas a questão da matéria pictórica: “O pintor deve-se interiorizar para compreender que a matéria o interroga e, quase como a esfinge mítica, exige respostas satisfatórias. A incapacidade de produzi-las significaria o fracasso do artista”. Mabe se colocaria então, recorrendo ao empasto, entre os pintores que

conferem significação nova e sublinhada à matéria da imagem, até certo ponto, subvertendo com isto o próprio conceito de imagem e caminhando em direção, ao objeto material autônomo e voltado sobre si mesmo⁷⁵.

José Geraldo Vieira declarando sua apreciação das paisagens de Fukushima considera, no mesmo sentido do tratamento da matéria:

71 BARDI, Pietro Maria (org.). op. cit., p. 19

72 OHTAKE, Ricardo (org.). op. cit., p. 61.

73 PIASSI, Claudia Stringari. Flavio-Shiró, “Pintura e Abstração”, In: *Revista do colóquio de arte e pesquisa do PPGA-UFES*, v. 2, n. 3 (2012), disponível em <http://www.periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7635>, s/n, acessado em 16 de agosto de 2016.

74 Idem.

75 BARDI, Pietro Maria (org.). op. cit., p. 25.

“Claro que quando falo em paisagem não me refiro ao realismo da natureza transferida para a tela dos pintores objetivos ou pelos impressionistas do quilate de Pissaro ou Sisley. Refiro-me àquela pintura tachista, de relevos e anáglifos, de concreções e matéria, de cambriantes difusas e intersticiais...”⁷⁶

Para Arnaldo Pedroso D’Horta, ainda sobre Fukushima

“À medida que se torna erudita, a pintura é levada, com frequência, a buscar o caminho oposto: a tela sofre, então um tratamento quase uniforme, procura-se o encontro e não o desafio entre as cores; as paisagens de tons são criteriosamente medidas, até que o quadro se torne uma sucessão de modulações baixas e que o espectador deva procurar ângulos especiais para bem distinguir as variações inseridas na superfície da tela. Os exageros de uma tal concepção, quando levados aos seus limites extremos, têm conduzido, no caso de outros pintores, à apresentação de telas monocromas: totalmente brancas e até totalmente pretas. Não é o caso de Fukushima. Sua pintura é abstrata, mas trabalhada em cada detalhe e em alguns quadros apresentam-se bem nítidos. Noutros, que nos levaram a estas considerações, predominam sucessivas zonas de vermelho, raramente interrompidas por pontos de luz, e então é que temos a impressão de que sua pintura, tão cuidada, está sendo escondida”⁷⁷

O mesmo pensamento é tecido a respeito da obra de Flávio Shiró. Herkenhoff⁷⁸ vê nos seus gestos a operação e consolidação da “fusão de experiências e tempos culturais diversos” unindo, a memória caligráfica, o emaranhado das lianas da Amazônia (onde morou) e a gestualidade da arte informal europeia dos anos 50.

É importante destacar nessa questão da matéria aqui, que Jayme Maurício⁷⁹, coloca Kazuo Wakabayashi e Manabu Mabe entre os pintores matéricos festejados por Michel Tapié em *Uma arte Outra*. Wakabayashi chega ao Brasil em 61 provavelmente com essas influências já em si instaladas, segundo Maurício. Provavelmente pelo Grupo Gutai que lá se desenvolvia. Mas Wakabayashi prega o distanciamento tanto do grupo dos nipo-brasileiros (embora com eles tivesse relação fraterna) e do mundo através da meditação, que o crítico chama de “sabedoria oriental”.

Com relação especialmente a Cezanne, parece ter sido um fato concreto sua influência pela arte japonesa, considerando o ambiente que o cercava e seu contato estreito com os grandes entusiastas da pintura oriental na Europa, Pissaro e Goncourt⁸⁰. Tanaka chega a mencionar que “[a]ccording to Cezanne’s theory, the cylinder, the sphere and the cone are always to be represented on the surfaces of objects by “taches” rather

76 FUKUSHIMA, Takashi. *Sociedade brasileira de cultura japonesa*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 209.

77 D’HORTA, Arnaldo Pedroso. op. cit., p. 120.

78 OHTAKE, Ricardo (org.). op. cit., p. 61.

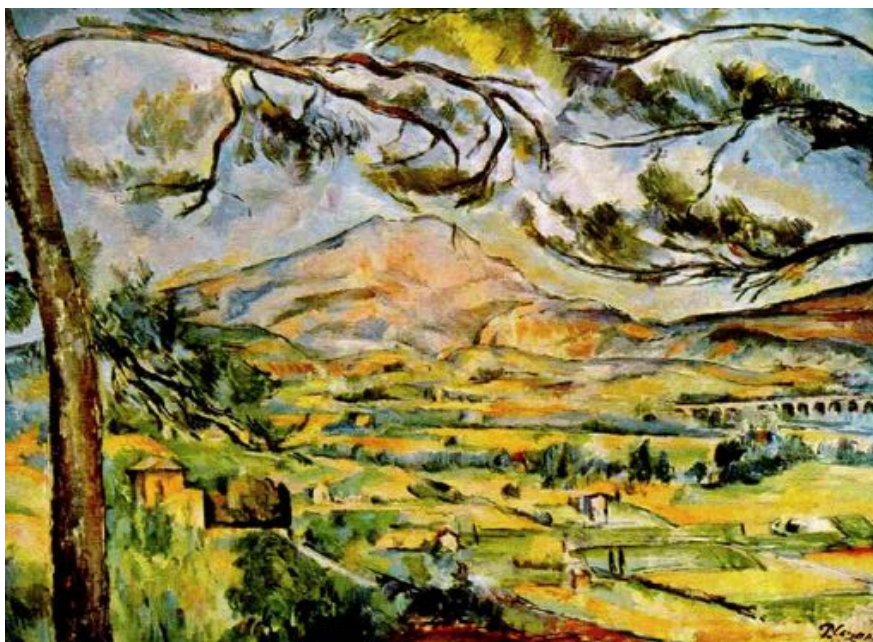
79 WAKABAYASHI, Kazuo; MAURÍCIO, Jayme. *Wakabayashi*. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1992, p. 11.

80 TANAKA, Hidemichi. “Cezanne and Japonisme”. In: *Artibus et Historiæ*, vol. 22, nº 44, 2001, pp. 201-220.

Imagem 15:

Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoire, 1887, óleo sobre tela, 67 x 92 cm, Courtauld Institute of Art, London, UK.

Fonte: Sítio da WikiArt, acessado em 24 de agosto de 2016.



than lines”⁸¹. A mancha tachista da arte francesa, portanto, surge desde Cezánne, no final do século XIX, na origem da influência do Ukio-ê. E Mario Pedrosa o reconhece como o primeiro pintor abstrato por isso: ao representar a essência das superfícies, seus motivos não acabavam, eram infinitas as vistas que se podia ter de um mesmo objeto, seu ponto de vista não era mais central⁸².

O surgimento da pintura por manchas está ligado, portanto, mais do que a uma questão formal da pintura japonesa, à questão do entendimento de Cezánne da natureza, que tinha similaridade com a ideia budista, ainda segundo Tanaka. Realmente, Cezánne faz a mudança para uma pintura sem desenho baseando-se na necessidade da simplificação dos objetos em seus essenciais geométricos. Tanaka relaciona essa visão de Cezánne aos seus conhecimentos em relação ao Budismo, que ele identifica em conversas que Cezánne manteve com Joachim Gasquet:

His concept of Buddhism was related to his notion of the worship of nature, an idea which is fundamental to Japanese Buddhism, especially when assimilated to the beliefs of Japan's native religion, Shinto. (...) This idea of the spirit of nature corresponds closely with that of much Japanese painting⁸³.

81 TANAKA, Hidemichi. op. cit., pp. 201-220, p. 207. Em tradução livre: de acordo com a teoria de Cezanne, o cilindro, a esfera e o cone devem ser representados na superfície dos objetos por “taches” [manchas], ao invés de linhas.

82 Idem, p. 132.

83 Idem, p. 213. Em tradução livre: Seu conceito de budismo foi relacionado à sua noção de adoração da natureza, uma ideia fundamental para o budismo japonês, especialmente quando assimilada às crenças da religião nativa do Japão, Shinto. (...) Essa idéia do espírito da natureza corresponde estreitamente com a de muita pintura japonesa.

Dessa forma, confirma-se a ideia de Gombrich do Zen Budismo, porém de uma maneira mais profunda e mais acurada, pois podemos inferir que essa influência já havia há muito chegado na Europa, de modo que o Abstracionismo Informal parece muito mais uma relação amadurecida com o mesmo do que algo surgido no pós-guerra, baseado no gesto e na superação do pensamento racional. Importante lembrar aqui a informação de que, realmente, a segunda guerra parece de fato aproximar a última fronteira mantida no mundo e a divisão entre ocidente e oriente. O fato da guerra ter se tornado mundial, incluindo Estados Unidos e Japão, causou o impacto da mobilidade global, com as correntes migratórias da segunda guerra a afetarem o mundo todo e não apenas as evasões europeias típicas da primeira guerra.

É por isso que podemos dizer que a abstração informal surge na esteira ocidental da questão da liberdade e autonomia de forma muito proeminente e como proposta de “novo sentido para o mundo e um novo estatuto para a arte”⁸⁴, mais como uma continuidade pós-Cezanne, do que como uma renovação do Japonismo pela forma da caligrafia oriental.

Aliás, Jayme Maurício, crítico brasileiro muito entusiasta dos artistas de origem nipônica, contesta a visão da origem oriental do Abstracionismo pondo ênfase nessa troca cultural uma vez que

raças e culturas não são coisas estanques. Em nosso tempo tendemos a repudiar, de maneira cada vez mais acentuada, o isolamento e a fixidez. No caso dos artistas, os processos de fusão e transformação tornam-se particularmente marcantes, porque muito raramente o contato com outras culturas e outras concepções de arte deixam de impressioná-los. Os japoneses em princípio seriam excepcionalmente tradicionalistas, fiéis ao fecundo refinamento artístico em geral, e pictórico em particular, que desenvolveram. Mas o fato evidente e inegável da arte japonesa ter passado por evolução e mudanças muito significativas ao longo dos anos, com a ascensão e o posterior declínio de diversas escolas, é sinal de sua flexibilidade e permeabilidade. Refinamento e poética aberta muitas vezes se aproximam bastante. A percepção do artista japonês fê-lo compreender com presteza as novas e surpreendentes afinidades entre suas próprias visões artísticas e as novas visões desenvolvidas a partir da arte moderna ocidental, particularmente com a abstração”⁸⁵

Ou seja, para ele a abstração é criação ocidental que recebeu influência da arte oriental por “esplendores visuais e sensuais desconhecidos” e isso é muito importante que fique claro: a abstração era o caminho natural da arte pós-impressionista, e, portanto, uma criação ocidental, focada na liberdade, com a adição de uma estética e de um

84 LOPES, Almerinda Silva. op. cit., p. 201-219, p. 202.

85 BARDI, Pietro Maria (org.). op. cit., p. 24.

pensamento Zen que já estava presente na pintura Francesa, quando a pintura francesa retornou ao Japão, e Tapié e o Grupo Gutai espalharam o Abstracionismo Informal no mundo. Há, portanto, um retorno ao Japonismo no pós-guerra. E esse retorno é feito do ponto de vista de uma nova posição do Japão em contato com a Europa, após a guerra, após as bombas atômicas e após o primeiro ciclo do Japonismo.

“Os japoneses, desde há duzentos anos, voltaram-se com grande abertura para o Ocidente e influenciaram tanto o Impressionismo quanto o Art-nouveau e a escola americana do Pacífico, desde F.L. Wright e suas arquiteturas da virada do século. De seu país de Origem, Mabe trouxe um já elaborado sentido do informal, capaz de torná-lo densamente expressivo. Trouxe em si o germe da singular síntese entre o abstrato e o concreto que a cultura zen firmou no Japão com perfeição talvez maior do que a arte e a cultura do ocidente haviam conseguido até então. Algo dessa síntese milagrosa passou também, no pós-guerra, para o próprio Expressionismo Abstrato americano, constituindo-se num dos fatores de maior relevo na produção da escola”⁸⁶.

É preciso dizer, entretanto, que essas ideias foram aprofundadas ao longo do tempo e à época, especialmente no Brasil, vigorava a ideia simplificada de influência através da forma da caligrafia e de uma espiritualidade compreendida dentro do que Aoki⁸⁷ nos alerta que é moldado pelo gosto ocidental do que seja oriental e exótico, estereotipado por tentativas de interpretar a arte Japonesa à simplicidade das tradições Shinto e Zen, que é precisamente o que faz Gombrich, quando fala que a estética Zen pressupõe execução rápida, não premeditada, assemelhada a um impulso espontâneo e que a liberta dos hábitos de pensamentos racionais. Tomie Ohtake vai refutar completamente essa simplificação. O texto do Gombrich dá a entender que a intuição não estaria no campo do conhecimento, por não ser um pensamento racional e ser impulso espontâneo. Entretanto, não é esse o significado do Zen a respeito da libertação do pensamento racional. Muito antes o contrário. O conhecimento não estaria no discurso lógico cartesiano, mas sim dentro de um campo intuitivo que seria comunicado por visões diretas:

O Zen-budismo se baseia na iluminação do Buda. Os ensinamentos do Buda, tal como foram passados para os textos budistas, não recebem tanta prioridade. Isso reflete profunda desconfiança do zen quanto à palavra e sua capacidade de transmitir conhecimento. Não obstante, aquilo que não pode ser transmitido pela palavra pode ser transmitido pela ‘visão direta’. Diz-se que o Buda trouxe iluminação para o seu discípulo mais promissor simplesmente segurando uma flor diante dele, sem nada dizer. Assim, a iluminação vem sendo comunicada de geração em geração pela transmissão não verbal.⁸⁸

86 BARDI, Pietro Maria (org.). op. cit., p. 29.

87 AOKI, Masahiro. op. cit., p. 112.

88 GAARDER, Jostein, HELLERN, Victor, e NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.72.

Esse pensamento é incorporado pelo Ocidente e difundido em muitas filosofias, como por exemplo a Peirceana, que entende a consciência não restrita à razão, mas a tinha em uma concepção mais aproximada do pensamento oriental: “Consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias (partículas materiais da consciência) estão em diferentes profundidades e em permanente mobilidade”⁸⁹. Argan também apresenta a mesma compreensão, quando trata do “espiritual” de Kandinsky: “O ‘espiritual’ é o não-racional; o não-racional é a totalidade da existência, na qual a realidade psíquica não se diferencia da realidade física”⁹⁰, ele inclusive determina que esse pensamento é a vitória do irracionalismo oriental. Entretanto, há algumas confusões metodológicas que permanecem sobre esse “irracionalismo oriental”, entendido frequentemente como emocional e não consciente.

Por exemplo, Pedrosa faz uma interpretação de Cezánne que reconhece todo esse pensamento zen por trás de sua produção, sem, entretanto, sabê-lo – ou identificá-lo – oriental: “Sua obra é uma lição de otimismo, pois veio provar que há também, (...) uma transmissão em cadeia, de geração em geração, de experiências sensíveis em germe, ou desabrochadas”⁹¹.

Não é possível afirmar, entretanto, que os artistas do pós-guerra fossem todos ligados a uma concepção budista da natureza ou mesmo nessa concepção oriental do pensamento racional, mas nos parece de fato que essa tenha sido a origem e fundamento do abandono do desenho e da explosão da forma na arte do pós-guerra. É inegável que reconhecemos no ocidente que “o zen-budismo, o sumi-ê, o shodo (caligrafia) e o haikai compõem o fundo da norma culta da estética do Japão transposto para o Brasil” e que causaram “impacto sobre os artistas de todas as origens” e esferas, como os poetas concretos⁹². E sem dúvida alguma, esse tema estava em voga na sociedade ocidental.

E justamente por essa conversa ser tão presente que é interessante que analisemos o poder de comunicação ou de elaboração de propostas do Abstracionismo Informal por meio de um pensamento filosófico metodológico em uma concepção tão sensível quanto lógica, como a Peirceana.

E essa análise traz alguns impactos sobre o entendimento do Abstracionismo como um todo e do Abstracionismo Informal, propriamente dito. Se a arte pode ser comunicação, a arte abstrata também o é. Arnaldo Pedroso D’Horta, que nos acompanha aqui por

89 SANTAELLA, Lucia. 1986. op. cit., p. 53.

90 ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 318.

91 PEDROSA, Mario. *Modernidade cá e lá, textos escolhidos IV*. São Paulo: EdUSP, 2000, p.134.

92 HERKENHOFF, Paulo Estellita. op. cit., p. 20.

estar ligado à crítica da gravura paulista, sendo ele mesmo artista depois de crítico, afirmando que toda arte é abstrata pois que o artista deve sempre “abstrair tudo o que é excessivo e excedente”⁹³ da realidade de que partiu, confere “amplo valor de documento social aos abstratos”, considerando-os “dinamicamente lógico”. Além disso, ele estabelece que

“a arte é uma adivinhação, uma predição do futuro, um ideal. O mundo moderno tem, para o artista, em dose mais forte que para o homem prático ou apenas alheio a esses problemas, fronteiras fechadas. A criação, com os valores existentes e correntes, sente-se frouxa, inútil, afônica. O Artista quer dar vida à matéria, mas a matéria que encontra à sua volta está irremediavelmente contaminada pela morte. Para fugir a esse cerco, ele voa pro abstrato. Se não pode dar vida à carne putrefata, talvez possa vivificar o abstrato, o inexistente. E criar num outro plano”⁹⁴.

O pensamento de D’Horta não está expressamente vinculado à semiótica, porém tem com ela uma afinidade, ligando a arte como ideal e a possibilidade de o abstrato ser um lógico inexistente, como os primeiros fenômenos da consciência, une-se ao pensamento de Lucia Santaella⁹⁵ que não tem dúvidas ao colocar o Expressionismo Abstrato como a radicalização da espontaneidade da abstração “alcançando sua conclusão lógica”, ou com o do próprio Peirce que estabelece a arte como ideal. A arte, portanto, é uma concepção de algo e, como tal, constitui um signo a ser percebido e interpretado por alguém.

E o signo na abstração não precisa ser, como dissemos, representante de um objeto propriamente, é representante de uma qualidade. E

é a qualidade apenas que funciona como signo e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa com sentimento vago e indivisível. É esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade na sua pureza de qualidade não representa nenhum objeto, ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível⁹⁶.

A arte abstrata informal, especificamente, não forma, então, convenções⁹⁷, pois não há convenção possível quando tratamos de qualidade e de possibilidades. Não há, portanto, representação simbólica numa obra abstrata, porque o que prega o Abstracionismo Informal é justamente o fim dessa convenção e desse pacto coletivo. É uma abertura para que houvesse essa busca pela individualidade e uma

93 D’ HORTA, Arnaldo Pedroso. op. cit., p. 74.

94 Idem, p. 74-75.

95 SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012, p. 30.

96 SANTAELLA, Lucia. 1986. op. cit., p. 85-6.

97 Nos termos da Semiótica Peirceana, no que se refere ao interpretante de último nível. Para um aprofundamento sobre o tema, ver Apêndice.

independência. Justamente, “um símbolo não pode indicar uma coisa particular, ele denota uma espécie, um tipo de coisa, e não apenas isso, ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única”⁹⁸, coisa que o Abstracionismo Informal não cria, deixando todo signo preñado de significados como declaração de individualidade e autonomia, que permitiu que toda a contemporaneidade fosse estruturada nessa explosão de certezas e de espaço-tempo.

Umberto Eco, por exemplo, ao debruçar-se sobre o Informalismo em ensaio de 1968 determina que

numa obra informal faz-se mister identificar, acima ou abaixo do nível físico técnico, do nível semântico e do nível dos universos ideológicos conotados, uma espécie de nível microfísico, cujo código o artista individua nas estruturas da matéria sobre a qual trabalha⁹⁹

fazendo com que a arte contemporânea trabalhe sobre essa necessidade de desvendar os códigos inéditos inventados de obra para obra¹⁰⁰. D’Horta vai estabelecer inclusive que “a luta contra a academia é uma luta contra a limitação à liberdade criadora”¹⁰¹, colocando a autonomia no artista e não da obra em face do sistema. Isso nos parece apropriado também. Assim, a autonomia obtida na modernidade e no surgimento das vanguardas é mais do artista do que do objeto. Mas sem sombra de dúvida, individualidade não se confunde com monólogo e subjetividade não pretende ser algo ininteligível, mas sim trocar o foco das estruturas imutáveis externas ao sujeito, para uma visão que reconheça diferenças de perspectiva e mais empática. Assim, posições como a de Maria Alice Milliet¹⁰², que fala em “ausência de intenção representacional por parte do artista” que daria ao espectador “liberdade de usufruir do quadro sem o constrangimento da temática”, transmite mais o pessimismo que Pedrosa enxerga e não se coaduna com esse pensamento de uma consciência alargada: a temática existe.

Sem dúvida, o objeto sempre será encampado por essas estruturas que pretende criticar, como o mercado e a política. O papel da arte, assim, é de ser pioneira na sua gênese, mas sempre será encampada e assimilada no seu percurso. É o artista que ganha a liberdade de comunicar-se autonomamente e – posteriormente – também o

98 PEIRCE, Charles S., *apud* SANTAELLA, Lucia. 1986. op. cit., p. 95.

99 ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 152.

100 Idem, p.154.

101 D’ HORTA, Arnaldo Pedroso. op. cit., p. 75.

102 *Catálogo Yolanda Mohalyi no tempo das Bienais*. op. cit., p. 23.

espectador ganha a tarefa de interpretar e ressignificar a obra. Mas ao mesmo tempo, corre o risco – como certamente foi o caso do Abstracionismo Informal – de ver de si extraídos argumentos nem sempre presentes ali, ou por falta de observar um contexto, ou por falta de compreensão de seus signos – como foi também provavelmente o caso do Abstracionismo Informal.

Assim, retornamos à obra de Zita para acrescentar que seu trabalho elege o tema da relação, vista de uma forma íntima, orgânica e complexa, numa linguagem que pretende levar esses questionamentos para todo mundo, mas também num desejo de ser autônoma.

3. Elaborando discursos: reconhecendo as composições de Zita Viana de Barros.

Se Zita era Zen ou ligada ao orientalismo não se pode dizer dos achados e referências encontrados, ou não mais do que o que lhe chegava pela moda, não sendo uma paixão ou interesse maior seu. O Expressionismo Abstrato fazia parte de suas referências, inequivocamente. Seu livro de cabeceira era o *“Printmaking: methods old and new”*, de Gabor Peterdi¹⁰³ (Macmillan, 1959). A influência deste livro para Zita é bastante visível, não só na conversa que seus trabalhos estabelecem com algumas referências trazidas ali, como também se verifica na sua atuação como professora na aplicação das sugestões didáticas que Peterdi faz ao final do livro. Entretanto, enquanto o autor americano permanece na sua obra abstrata com ligações com a natureza, intitulando seus quadros com nomes como *Vertical Rocks* (1959), *Germination 1* (1952), Zita prefere romper com qualquer referência e, inclusive, não batiza seus trabalhos que, se não apresentam-se como “Sem Título”, recebem títulos genéricos, como Composição nº 1.

Sabemos que Zita, como aluna de Lívio Abramo no Estudio Gravura, teve acesso às discussões mais atuais sobre história da arte e da gravura. Aluna aplicada, sua pequena biblioteca a que tivemos acesso mostra grande pesquisa em relação à linguagem gráfica. A descoberta desse livro entre sua biblioteca é de grande valor, uma vez que Peterdi não é tido pela nossa história como uma referência gráfica no Brasil. Esteve presente na 2ª Bienal de São Paulo com duas obras *Arauto do Despertar* (1951) e *Germinação* (1952) e seu parco contato com o Brasil deve-se, muito provavelmente,

103 Gabor Peterdi era húngaro e havia sido aluno de William Stanley Hayter em Paris, antes de imigrar para os EUA no início da Segunda Guerra. Foi artista-professor, dando aulas na Brooklyn Museum School of Art, no Hunter College (1952-60) e na Yale School of Art (1960-87). Seu livro é considerado bibliografia básica acerca da gravura até hoje. Ver seu obituário no *New York Times*, publicado em 31 de agosto de 2001 e disponível em <http://www.nytimes.com/2001/08/31/arts/gabor-peterdi-85-artist-and-printmaker.html> (acessado em 27 de junho de 2016).

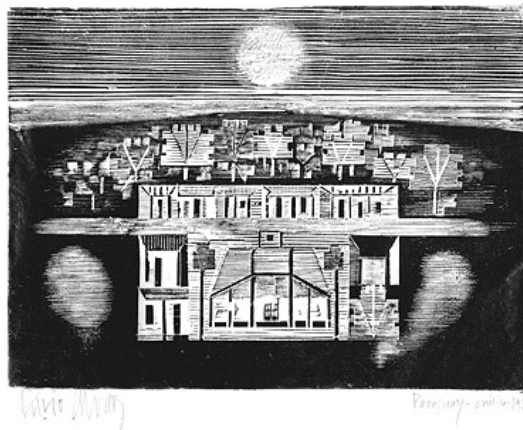
à sua relação com Arpad Szenes e Vieira da Silva¹⁰⁴, que o encaminharam para as experimentações informais, e Zita deve tê-lo conhecido pelas mãos de João Luiz Chaves¹⁰⁵, também professor no Estúdio Gravura, que havia sido aluno de Hayter¹⁰⁶ em Paris, como Peterdi.

Imagem 16: Gabor Peterdi, *Heralds of Awakening*, 1952, água forte, ponta seca e água-tinta a cores, 50,8 x 63,5 cm, Johnson catalogue raisonne 80.



Fonte: Sítio de Printed Editions Ltd 2011-2016, acessado em 24 de agosto de 2016.

Imagem 17: Lívio Abramo, *Paraguay-Onírico*, 1957, xilogravura, 30,40 x 36,40 cm.



Fonte: Sítio da Enciclopédia Itaú Cultural | Foto: Romulo Fialdini/Itaú Cultural, acessado em 24 de agosto de 2016

Essa sua relação com Peterdi não é, obviamente, a única. No Brasil, e já estudamos isso anteriormente, Zita certamente guarda bastante relação com aqueles que lhe foram bastante importantes, como o próprio Lívio Abramo, que a guia bastante na realização das texturas, principalmente quando Zita trabalha a xilogravura, com o uso preciso do buril raiado, a exemplo de seu professor. Mas a artista vai além dele, abraçando a abstração de fato, mantendo alguns trabalhos um tanto figurativos, mas rompendo totalmente com a figura em sua pesquisa gráfica.

104 PETERDI, Gabor. *A biography of my landscape*, in: Art In America, 1963, disponível em http://www.artline.com/essay_monograph/peterdi_gabor_essay.php.

105 Gravador brasileiro, nascido em São Paulo, em 1924. Estudou com Friedlander, La Couriere, Dutrou e Hayter na França, segundo verbete com seu nome na Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Retornou ao Brasil em 1960 e ingressou o Estúdio Gravura. Não encontramos dados de sua atuação pós 1962. Segundo Zita, na entrevista concedida mencionada, perseguido pela Ditadura, refugiou-se fora do Brasil e não se teve mais notícias.

106 William Stanley Hayter, gravador inglês, foi aluno da Académie Julian em Paris e fundou, na mesma cidade, um estúdio gráfico (Atelier 17) que era aberto a todos os interessados na prática da gravura. Durante a segunda guerra, o Atelier 17 foi mudado para Nova York, onde teve contato com Jackson Pollock e Mark Rothko, retornando a Paris na década de 50, quando muitos Brasileiros tiveram contato com ele. Foi ligado ao Surrealismo, ao Expressionismo Abstrato. Sua forma de fazer gravuras coloridas podem conectá-lo ao tachismo.

Juntamente com seus mestres, Zita relaciona-se um tanto com alguns paulistas à sua volta, mas, poucos. A primeira seria Maria Bonomi, que foi também sua instrutora no Estúdio Gravura, e depois colega próxima por anos na carreira artística. Bonomi também é relacionada ao Expressionismo Abstrato:

O Expressionismo Abstrato viria lhe possibilitar gestos mais livres, menos controlados, autorizar a linguagem do inconsciente. Em gravuras realizadas a partir da cidade de Nova York, nota-se uma nova luz, com efeito de ofuscar e não de desvendar claramente. Surge a paisagem-labiríntica e se observa, no nome de um gravado de 57, o uso da palavra “emaranhado”. Quem além de Pollock poderia tê-la difundido? O novo tecido imaginado pela artista intrinca fatos e objetos, significações e ambigüidades. E certos procedimentos da gravura de Adolph Gottlieb passariam a despertar sua atenção¹⁰⁷.

Na escrita sobre seus trabalhos, José Roberto Teixeira Leite diz que a linha nelas não desempenha papel preponderante: “Bonomi prefere os choques violentos de massas, os ritmos que se opõem, as alterações entre curvas e retas”¹⁰⁸, no que se parece bastante com a descrição do trabalho de Zita, ainda que esta também dê à linha, em muitos de seus trabalhos, maior destaque, mas sua linha não é a linha do desenho, são linhas de força que também carregam em si ritmo e energia.

E é importante observar em que reside o trabalho de Bonomi, nas próprias palavras desta, quando estabelece a relação deste com uma observação do mundo a sua volta, quando pontua que “se não houvesse uma inquietação permanente à minha volta, minha arte seria desnecessária. E creio ser possível fazer uma gravura de argumentação sem ser panfletária”, como disse a Oswaldo Mendes em 1971¹⁰⁹. Sendo as duas, Zita e Bonomi, tão próximas não apenas no trabalho,

Imagem 18: Maria Bonomi, *Lamp Over Silence*, 1958, xilografia, 20 x 15 cm.



Fonte: Sítio da Artista, acessado em 24 de agosto de 2016.

¹⁰⁷ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Geração do Pós-Guerra. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Catálogo da exposição Maria Bonomi: gravura peregrina*. São Paulo: Stilgraf, 2008.

¹⁰⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. op. cit., p. 60.

¹⁰⁹ MENDES, Oswaldo. “Maria Bonomi e sua Gravura Ambiental”. In: *Última Hora*, São Paulo, 24 mai. 1971.

mas também na vida, é possível vislumbrar esse entendimento também na obra da artista estudada. Uma artista talvez menos monumental que Bonomi, mas igualmente observadora do mundo à sua volta.

Podemos observar também alguma relação do trabalho de Zita Viana de Barros com o de Tomie Ohtake. Esta empregava seus gestos também em formas quase geométricas e era um tanto mais contida no uso da cor que seus pares nipônicos, ainda que, mesmo nas gravuras, Tomie tenha explorado a cor muito mais do que Zita, que raramente usou cor em suas impressões. E mesmo quando o fez, Zita o faz não como pesquisa de gravura em cores, mas somente como uso de um pigmento diferente do preto. Tomie também traçava gestos firmes e foi profícua pintora, além de gravurista.

Imagem 19: Tomie Ohtake, Sem Título, 1970, Óleo sobre Tela, 80 x 100 cm.



Fonte: Sítio do Catálogo das Artes, acessado em 23 de janeiro de 2016.

Com relação à obra de Tomie Ohtake, em sua construção, por exemplo, Tomie afirma que nunca pintou com o emocional, sobrepondo as camadas friamente até chegar ao resultado desejado, com gestos calmos em uma “direção que era mais mental”. Isso nos permite enxergar essa constituição gestual, zen, também de forma mental, construída. E embora eu veja essa construção mental em Zita Viana, a vejo menos fria, mais emocional, mais expressionista. São dois caminhos que se cruzam e se distanciam. E de fato a pincelada de Tomie Ohtake desenvolvida nos anos 60, seria identificada a “atitude de calígrafos japoneses e chineses”, cuja consciência da pincelada desenvolveu um “método estrutural de utilização do pincel que, ao mesmo tempo, implicava harmonia na alma”, num ideal taoísta de ação. Por isso, a pintura de Tomie teria se desenvolvido como uma “prática zen”¹¹⁰. Mas essa conexão em Tomie é explícita, tendo em vista seu interesse existencial pela filosofia oriental, da questão do zen estar na realidade da vida, das coisas do dia a dia, sem força para que aconteçam, diferentemente da relação de Zita com o Zen, que não nos parece tão direta. Mario Pedrosa, inclusive, incensava a obra de Tomie Ohtake, sempre reconhecendo a espiritualidade na sua pintura “Para Tomie, o sublime no silencioso e no vazio é sua forma de elevar o espiritual em sua arte”¹¹¹.

Zita Viana de Barros, apesar destas semelhanças, não vai se relacionar aos demais abstratos de origem nipônica. Primeiramente porque não explorará a abstração na pintura, que foi o grande desenvolvimento de artistas como Fukushima, Mabe, Shiró e Wakabaishi. E também porque não irá explorar as cores e nem mesmo explodirá as formas de maneira tão determinante como estes o faziam. Zita majoritariamente trabalhou com formas gestuais, poucas cores e exploração obsessiva com a textura e a luz, de construção espacial, mas nunca se dedicou à pesquisa matéria, nem mesmo na pintura. Dessa forma, também se distancia de muitos dos seus colegas de Estúdio Gravura, que foram bastante múltiplos nas suas pesquisas, embora sua grande maioria tenha ido para abstrações mais explodidas, como Hans Grudzinski, Sheila Brannigan, Miriam Chiaverini, Izar do Amaral Berlink, Amelia Toledo (que posteriormente abandonou a gravura, focando-se nas Aquarelas), ou mesmo Moacyr Rocha, com quem se casou, e que tinha forte exploração matéria.

Mira Schendel, que circulou entre São Paulo e Porto Alegre, também vai trazer essa questão da forma gestual, geometria flexível, já que ela tampouco abre mão completamente das formas. Zita e Mira têm obras que circularam entre o abstrato e

110 OHTAKE, Ricardo (org.). op. cit., p. 65.

111 Idem, p. 47.

o figurativo, embora Mira Schendel vá além na pesquisa da matéria, que surge como elemento preponderante e que não seduz a Zita¹¹². Os trabalhos de Mira Schendel de fato transitam entre formas geométricas, manchas, figuras e matéria, colocando-a numa transição entre estilos, sem que ela perca uma inequívoca coesão nas suas obras.

Imagem 20: Mira Schendel, Sem título, 1963, têmpera sob tela, The Rose Collection, EUA.



Fonte: Sítio do “The Warehouse”, acessado em 24 de agosto de 2016.

É importante mencionar que Salztein, no catálogo da exposição¹¹³, coloca o trabalho de Mira, principalmente as monotipias, que sugerem “uma transitividade entre aquelas ordens diversas de representação, entre uma percepção ‘natural’ e uma percepção ‘intelectual’”¹¹⁴. Essa indiferença também estaria presente nos Objetos gráficos, que

112 Aqui, faço referência ao marido de Zita, Moacyr de Vicentis Rocha, que, ele sim, enveredou por uma pesquisa matérica na sua gravura, fazendo do relevo e do verniz mole sua grande pesquisa, com a incorporação de texturas e grafismos obtidos da gravação de inúmeros objetos na matriz, como partes de motor, tecidos, até eliminar o pigmento de sua gravura, mantendo o relevo como elemento preponderante. Sobre isso, ver “Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: A produção sob a influência de Lívio Abramo”, publicado na Revista Belas Artes, Ano 5, n.12, mai-ago 2013, disponível em <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=zita-viana-de-barros-e-moacyr-de-vicentis-rocha-a-producao-sob-a-influencia-de-livio-abramo>.

113 SALZTEIN, Sonia. “Resistindo ao presente”. In: Centro de Arte Helio Oiticica. *Catálogo Mira Schendel a forma volátil*. Rio de Janeiro: Editora Marca d’Água, 1997.

114 Idem, p. 20.

pairariam na “indecidibilidade entre uma percepção puramente sensível, de um lado, ou conceitual, de outro”¹¹⁵

A obra assimétrica de Mira era, segundo Marques¹¹⁶ contribuição da arte oriental, em oposição ao cartesianismo ocidental, o que indica que Mira conhecia o Zen que fundamentava o Abstracionismo Informal, embora incompreendido e capturado e ressignificado pelos neoconcretos.

No sentido de sua busca espacial, Zita Viana de Barros também se aproxima do caminho percorrido por Renina Katz, a quem “sua gravura propõe a abstração, mas a contemplação detida demonstra ter sido tomado o caminho da paisagem, a qual, como natureza, não a abandona nunca”¹¹⁷, embora não concordemos com esse obrigatório paralelo da paisagem feita por Kosovitch, no sentido de que reiteramos que os temas de Renina também não devem ser buscados na natureza, embora, algumas de suas obras sejam tituladas com indicações nesse sentido. E Renina mesmo fazia questão de indagar esse lugar da arte e do registro em seus cadernos de desenho: “A pura observação dos fatos é um pouco positivista. Há de se introduzir sempre a interpretação, ela é mais rica, pode incorporar movimentos contrários, contraditórios”¹¹⁸. Mas Renina,



Imagem 21: Renina Katz, Sem Título, 1975, Litografia a cores sobre papel, 78,6 X 70 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Sítio da Pinacoteca do Estado de São Paulo, acessado em 24 de agosto de 2016.

115 Idem, p. 21.

116 MARQUES, Maria Eduarda. op. cit., p. 21.

117 KOSSOVITCH, Leon et. al. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000, p. 14.

118 ELUF, Lygia (org.). Renina Katz. *Coleção caderno de desenhos*. Campinas: Editora da Unicamp,

apresenta um caminho tardio comparado com Zita. Até os fins dos anos 50 Renina era expressionista, bastante figurativa, preocupada com a arte social que impregnou os clubes de gravura daquela época. Mas em 58 assume aulas na FAU e sua produção reduz substancialmente, como se pode verificar do seu acervo doado à Pinacoteca do Estado de São Paulo, ou das publicações a seu respeito. É na década de 1970 que voltará a uma produção, agora completamente abstrata, inicialmente bastante geométrica, para enfim, ganhar a sua linguagem típica. Assim, é possível pensar que a relação entre Zita e Renina Katz não é de um desenvolvimento conjunto, um diálogo de descobertas conjuntas, como certamente houve com Bonomi, ou mesmo com Tomie. Mas sim, que Renina tenha se desenvolvido da observação que faziam no seu período de gestão de uma nova linguagem.

Em São Paulo era essa a sua convivência e relacionamento. É possível vermos, então, que esse ambiente informal em São Paulo era intenso e pelo qual circulavam diversos artistas. Seu abafamento, além da indisposição da crítica com o Informalismo, bem como com a criação de mito racionalista de São Paulo, dentro das dicotomias da Guerra Fria. A exacerbação de um antagonismo entre Paulistas e Cariocas patrocinados também neste momento incide nesse ambiente. Por isso pode ser curioso que os trabalhos de Zita vá dialogar com artistas de fora de seu ambiente, como as cariocas Edith Behring e Fayga Ostrower, ou mesmo colegas do Neoconcretismo, como o Oiticica e a Lygia Pape.

Behring que teve aulas com João Luiz Chaves antes mesmo de ir estudar com Johnny Friedlander em Paris, retorna ao Brasil em 1957, estabelecendo-se no Rio de Janeiro onde vai desenvolver a gravura lecionando no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro (atual Escola de Artes Visuais do Parque Lage) e no Museu de Arte Moderna do Rio. E além de ter João Luiz Chaves como ponto de convergência, Behring também tem origem na xilogravura social, mas dessa vez nos ateliês de Axl Lescoschek. Sua pesquisa de textura vai extrapolar o ácido, partindo, posteriormente para a areia e o araldite, mas, naquele momento dos anos de 1960, vai se aproximar daquelas realizadas pela Zita Viana de Barros, com bastante tridimensionalidade, manchas entre a forma e o flexível, mas fazendo uma pesquisa das cores que não seduz a Zita.

Fayga Ostrower está mais próxima de Renina Katz do que de Zita Viana de Barros,

mas Zita talvez esteja mais perto de Fayga do que de Renina. São menos formas flexionadas e mais pulsações paisagísticas. Mas Fayga é mais expressionista e seus ataques xilográficos têm uma aparência com a forma da Zita construir suas tensões. Fayga se encontra com o ramo do Expressionismo Abstrato indo estudar com Hayter em Nova York, e é assim que encontramos essas irmanações e diálogos artísticos, ainda que elas não frequentassem o mesmo ambiente.

Imagem 22: Edith Behring, Sem título, 1968, água tinta, 40cm x 33,5cm.



Fonte: Sítio O Papel da Arte, acessado em 24 de agosto de 2016.

Imagem 23: Fayga Ostrower, Sem Título, 1966.



Fonte: ELUF, Lygia (org.). Fayga Ostrower (Coleção Caderno de Desenhos). Campinas: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

Um novo horizonte

No segundo capítulo, usei as obras e as referências de Zita Viana de Barros para recuperar historicamente o contexto e aquilo que a circundava e, assim, conseguir reaprender a ler o Abstracionismo Informal. Confirmei, então, que a obra de Zita conectada com o espírito do seu tempo e com sua trajetória de aluna do Lívio Abramo, teria origens mais conectadas ao Expressionismo, e aprofundo aqui essa ideia.

Creio, assim, que é possível, então, alcançar uma nova perspectiva para a crítica desta tendência, não só recuperando os discursos dos críticos afinados com a mesma, mas também buscando as produções marginais deste momento, reconstruindo um discurso que possa dissipar as contaminações do período pelas próprias estruturas que a arte pretende criticar, como o mercado e a política, como alertamos. Não há aqui, entretanto, pretensão de criar uma teoria pura da arte, mas, muito ao contrário, tentamos incluir na análise aspectos mais fenomenológicos e mais subjetivos e, aproveito-me certamente, do confortável distanciamento temporal que agora temos da arte do pós-guerra.

1. Abstração brasileira e o ideal expressionista

No mergulho pelas bases do Abstracionismo Informal que fiz no capítulo anterior, consegui estabelecer concretamente sua origem em um diálogo entre os pensamentos de liberdade do ocidente com o pensamento oriental de comunicação direta não cartesiana, própria do Zen. É esse encontro que permite que a arte dê seu próximo passo e que creio ser fundamental para as compreensões atuais sobre as incompreensões daquele momento.

Sua adoção pelo Brasil pode muito bem ser explicada por essa movimentação internacional também, tendo sido aqui um dos destinos dos imigrantes dos períodos das guerras e recebido tantos artistas de diversas origens¹¹⁹. Entretanto, como a

119 Por exemplo, apenas no âmbito da gravura aqui estudada, precisamos dizer que, além da vinda de Lasar Segall e o retorno de Carlos Oswald e Goeldi, é preciso dizer que as Guerras trouxeram inúmeros artistas que contribuíram para a consolidação da linguagem no país, apesar da opinião de Abramo de que, após a eclosão da guerra, a gravura brasileira vê-se em um isolamento benéfico, pois “se por um lado sacrificou outras eventuais possibilidades, teve, de outro o condão de imprimir, desde os seus inícios, à moderna gravura brasileira, características autênticas e autônomas, valores esses que se vêm mantendo com a nova geração” (FERREIRA, Orlando, 1994, p. 224). Essa reclusão, se vê, era de certa forma relativa, incluindo a recepção dos artistas europeus exilados da guerra. Por exemplo, na mesma época Axl Leskocheck chegou ao Brasil vindo de Viena, pouco antes de 1940, e se fixa no Rio de Janeiro como artista já formado e maduro. Estabeleceu-se também como professor e

própria história de Zita confirma, não podemos eliminar uma vocação expressionista da arte moderna brasileira¹²⁰ que aqui se firmara desde Anita Malfatti como também, principalmente, na gravura nacional, com Lívio Abramo, Osvaldo Goeldi e Lasar Segall.

Realmente, é em 1914 com a primeira exposição individual de Anita Malfatti em São Paulo, que ali também apresentou suas gravuras feitas em zinco, que fomos introduzidos ao Expressionismo alemão que sensibilizará e permeará toda a história moderna da gravura brasileira. Na exposição dessas gravuras, organizada por Marta Rosseti em 2006, apresentaram-se indícios de que suas gravações eram esporádicas e linguagem acessória para sua pintura de cunho claramente expressionista, mas mesmo assim, considero a exposição relevante para a inauguração de uma gravura brasileira definitivamente moderna.

Mas é no final da primeira e início da segunda década do século XX, com a chegada ao Rio de Janeiro do brasileiro residente na Suíça Osvaldo Goeldi, em 1919, e do lituano Lasar Segall, em 1923, que definitivamente inauguramos um trabalho sólido na gravura moderna no Brasil. Se até então tínhamos apenas artistas trabalhando com metal¹²¹, é Goeldi

Imagem 24: Lasar Segall, Emigrantes com lua, 1926, Xilogravura, 24,5x18cm, Museu Lasar Segall.



Fonte: SIQUEIRA, Vera Beatriz. Cálculo da Expressão: Osvaldo Goeldi, Lasar Segall, Iberê Camargo. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

formador de grandes talentos no período de cerca de 10 anos que aqui permaneceu. O mesmo se deu com o casal Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908-1992) e Arpad Szenes (Hungria 1897-1985), que fundam o Ateliê Silvestre, com aulas de pintura e gravura, trazendo ao Brasil também a novidade da abstração, não tão bem recebida ainda no mercado. Assim é que os artistas aqui exilados e reclusos se vêem em um país de cenário artístico incipiente e que estimula a criação e a multiplicação de cursos de arte e de gravura, já enfim popularizada. Ainda viriam inúmeros outros artistas a formar a segunda e terceira geração de gravadores, muitos dos quais na linguagem informal, como Fayga Ostrower e Renina Katz, que foram alunas de Lescoschek; Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi.

¹²⁰ Essa relação também é confirmada por Ana Avelar, em seu *A raiz emocional: a arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado* (São Paulo: Alameda, 2014).

¹²¹ Com a vinda da Corte e a instauração de um governo, a imprensa pode estabelecer-se e crescer com a multiplicação da instalação de ateliês de litografia, ainda nas primeiras décadas do século XIX. A vinda da Missão Artística Francesa e a instalação da Academia Imperial de Belas Artes, principalmente no período sob direção de Félix Émile Taunay instaurou definitivamente um período de produção de

que também em 1923, se iniciará na Xilogravura no ateliê do amigo Ricardo Bampi. Seu pioneirismo na Xilogravura se dará também no abandono do buxo importado para iniciar uma pesquisa em madeiras efetivamente brasileiras¹²². E ainda nos anos 20, temos o início das experiências autodidatas de Lívio Abramo em Araraquara, interior de São Paulo, usando gilete em caixas de legumes para gravar.

Mas a gravura terá um novo¹²³ crescimento de produção no Brasil a partir dos anos 30. É nessa década que o Liceu de Artes e Ofícios no Rio passa a receber artistas iniciantes e finalmente inaugura uma escola de gravura, sob a batuta de Carlos Oswald¹²⁴.

gravura no Brasil. É importante desde já chamar atenção para o fato de que a gravura no Brasil teve início com as técnicas mais modernas, como a calcografia e a litografia, mas não com a gravura em madeira, invertendo o desenvolvimento da técnica como realizado no resto do mundo.

A Xilogravura não foi de fato introduzida com a corte, uma vez que, em Portugal, os trabalhos em madeira eram tidos como populares e não nobres. Sua produção permanece marginal até o final do século XIX, quando há uma querela sobre instauração da cadeira de xilografia na Academia carioca e a existência e circulação no país de ateliês e gravadores de certo renome.

122 COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Editora da Mantiqueira, 1984, p. 100.

123 O final do século XIX trouxe a substituição da gravura como técnica de reprodução massiva por outras técnicas mais modernas como a fotografia e perdeu-se o status de útil, exceto na Casa da Moeda. A interpretação das gravuras produzidas neste momento como “gravuras comerciais” em oposição às “gravuras livres” do século XX, como se não houvesse gravura de arte no período acadêmico, como faz Orlando FERREIRA (1994), revela, na verdade, o não entendimento sobre o regime de arte do século XIX, especialmente pelo modernismo do pós-guerra quando a sua introdução a bibliologia brasileira foi primeiramente editada, em 1975. É frequente então na literatura moderna o reconhecimento do crescimento da produção dos anos 30 ser referenciado como o pico produtivo de gravura com desqualificação da produção anterior, mas, creio eu, seria mais apropriado chamar este momento de um retorno ou reavivamento da gravura após um período de baixa produção pela substituição da técnica gráfica pela fotografia.

124 Carlos Oswald (1882-1971), artista plástico brasileiro de nascença, residia e trabalhava na Suíça. Em 1913, em visita a seu pai – o compositor erudito Henrique Oswald – no Rio de Janeiro e organização de uma exposição do seu trabalho realizado na Europa na mesma cidade, é surpreendido com a eclosão dos conflitos europeus e decide permanecer no Brasil, transferindo sua atividade para o país. Ele é tido, pela bibliografia modernista como o pioneiro da gravura no Brasil, embora, COSTELLA (1984) indique outro nome: Giovanni Cattaneo Ricardi, que apresentou xilogravuras no Salão Anual da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1901 e 1902. Suas gravuras foram bem avaliadas pela crítica da época, mas seu nome não fixou-se na bibliografia modernista. A história registra mais comumente Carlos Oswald mesmo como pioneiro, talvez porque Ricardi fosse acadêmico e a história modernista gosta de contar que nada havia antes do impressionista Oswald. De fato, Orlando Ferreira registra Cattaneo como importante retratista, diretor da revista *A Rua do Ouvidor*, sendo dono das editoras Cattaneo & Costa (1906-1908), Cattaneo & Cia e Instituto de Artes Graphics (1912 a 1915) e “artista gráfico completo, à boa maneira do século XIX” (FERREIRA, Orlando, 1994, p.205).

Nessa época, além de permanecer com seu trabalho de artista, Oswald incentiva a fundação da Oficina de Gravura do Liceu de Artes e Ofícios, da Sociedade Propagadora de Belas Artes, fazendo um trabalho de educação da técnica para artistas. O Liceu, entretanto, não conseguirá se firmar de fato até 1930. Nos 17 anos seguintes, Oswald fará um trabalho incessante de divulgação e propagação da técnica, tendo poucos a lhe dar ouvidos.

Oswald, segundo José Roberto Teixeira Leite (1965), tratava a gravura como artesanato: era exímio gravador de poucos temas: paisagens, cenas de gênero, cenas mitológicas ou religiosas. Tinha influência dos clássicos Rembrandt, Dürer e Piranesi, mas uma tendência declarada impressionista. Se não era essencialmente moderno, não podemos tratá-lo como acadêmico tampouco.

Imagem 25: Oswaldo Goeldi, Bairro Pobre, 1930, Xilogravura presente no álbum “Dez Gravuras em Madeira”, editado na Paulo Pongetti & Cia.



Fonte: SIQUEIRA, Vera Beatriz. op. cit, 2009.

organizada no Clube dos Artistas Modernos por Flavio de Carvalho. A vinda dessa gravadora alemã causa grande impacto nos artistas gravadores Brasileiros, e fixa a tendência expressionista entre a primeira geração moderna (Segall, Goeldi e Abramo) com apelo aos temas sociais.

A ligação da gravura com a pesquisa expressiva, e que muito provavelmente é a explicação para essa conexão de uma grande produção e reconhecimento da gravura no Brasil com o desenvolvimento da Abstração Informal, é assim considerada por Távora:

As gravuras “com espírito”, tidas como “ensaios inábeis”, frustravam no público as expectativas de reforço da tradição técnica provocando divórcio entre o gravador-artista e o público. Todavia, em um mundo que desbancou o artesanato em face do interesse crescente e imperioso pela industrialização da imagem, os pintores possibilitaram sobrevivência à gravura, articulando as antigas técnicas de reprodução, incorporando-lhes caráter reflexivo, desenvolvendo pesquisas, encontrando lugar para a espontaneidade, demarcando-as como exercício instrumental de experiências do sujeito no mundo ¹²⁵

No início dos anos 30 temos também o álbum “Dez gravuras em madeira” de Oswaldo Goeldi com prefácio de Manuel Bandeira, divulgando a gravura em suas principais características: a multiplicidade e a democracia. Também ilustrou, em 1937, o livro “Cobra Norato” de Raul Bopp. Apresentado por autores já consolidados como Bandeira e Bopp, a gravura de Goeldi expandiu-se também para além do círculo de gravadores e de artistas, levando consigo a expansão da linguagem. E, finalmente, em 1933, acontece a marcante exposição de Käthe Kollwitz

125 TÁVORA, Maria Luisa Luz, “A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60: entendimentos da

Imagem 26: Kathe Kollwitz, Morte com criança no colo, 1921, Xilogravura.



Fonte: Sítio do Centro Virtual de documentação e referência Oswaldo Goeldi, acessado em 23 de janeiro de 2016.

Aliás, tendo a nossa arte moderna sido tão tributária do Expressionismo, com tanto festejo e apropriação, é de se estranhar essa recusa ao Expressionismo Abstrato, termo cunhado na Alemanha ainda em 1919¹²⁶.

O fato é que olhando para as obras de Zita Viana de Barros e sua trajetória, seu trabalho gráfico é claramente oriundo dessa vertente expressionista, iniciada com Segall, Goeldi e Abramo, mesmerizados pela apresentação de Köllvitz em 1933. Seu desemboque na gravura

expressionista é sem dúvida influenciada também pelo Expressionismo Abstrato oriundo de João Luiz Chaves – Gabor Peterdi – Stanley Hayter, e que ganha certamente a dimensão desse espírito do tempo do pós-guerra, dos fins da certeza e das possibilidades do Zen. Alimentada de tudo isso, Zita se une ao metal e aos buris para criar novos universos para um mundo carente de referências.

E é nesse mundo que o Abstracionismo Informal se constrói, descolado da natureza que já não nos fornece respostas, como possibilidade de criação do ideal¹²⁷. E Lourival Gomes Machado parece concordar com esse descolamento ao criticar os artistas construtivos por manterem-se na relação entre arte e natureza¹²⁸, o que me parece um comentário bem importante. Por exemplo, Yolanda Mohalyi ilustra essa busca no relato da sua migração pela abstração que se deu pois, interessada pela figura

experiência informal”, In: *Arte & Ensaios*, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 27, p. 121-131, dezembro 2013, disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrrj.br/wp-content/uploads/2015/03/artigos-maria-luisa.pdf>, acessado em 20 de julho de 2016, p. 123-124.

¹²⁶ Segundo Barbara HESS (*Expressionismo Abstracto*. Taschen: Colônia, 2010, p. 6), o termo foi publicado na data mencionada em um número da revista *Der Sturm*, depois utilizada nos EUA pela primeira vez por Alfred Barr para se referir a Kandinsky, e enfim, por Robert Coates em 1946, na *New Yorker*, para referir-se às pinturas de Hans Hofmann.

¹²⁷ Ideal aqui há de ser lido na sua acepção primária de relativo a ideia; de algo que só existe no pensamento, pois de forma alguma a arte se presta apenas e tão somente à criar modelos perfeitos, out rata apenas de qualidades positivas. Uso aqui no sentido de que a arte é o lugar em que se imagina e se desenvolve as possibilidades, lugar no qual lidamos com as crises e que pensamos o mundo futuro.

¹²⁸ AVELAR, Ana Cândida de. op. cit., 2014, p. 234.

humana, fora “fulminada” pelas visões dos afrescos de Piero della Francesca, uma vez que, na sua pintura, a figura humana não passava de pretexto formal diferente da monumentalidade do italiano¹²⁹. Na pesquisa de criação de outra realidade, realizou experimentos até chegar a “formas mais livres, informais” não mais interpretando a natureza mas “criando um mundo, uma realidade em si e própria”¹³⁰.

Imagem 27: Yolanda Mohalyi, Abstrato em azul, déc. 1960, óleo sobre tela, 150 x 130 cm, Coleção particular.



Fonte: Sítio da Revista InfoArt, acessado em 24 de agosto de 2016.

É no âmbito da arte que os ideais de mundo e valores sociais podem ser livremente debatidos, criados e recriados, já que o “pensamento racional não é completo, pois esquece o lado sensível e, assim, não atinge a totalidade da unidade humana”¹³¹. O

129 *Catálogo Yolanda Mohalyi no tempo das Bienais*. op. cit., p. 15.

130 Idem, p. 16.

131 LEÃO, Heloisa Helena da Fonseca Carneiro. “A Estética na visão transdisciplinar”. In: *Terceiro*

ideal estético, assim como tudo na filosofia Peirceana que me orientou neste trabalho, tem a função evolutiva, “estando seu significado pleno apenas num futuro distante sempre concretamente adiado. Um futuro idealmente pensável, mas materialmente inatingível”¹³². É, talvez por isso, o lugar das iminências, o artista capta as incertezas e concretiza os desejos, analisando os caminhos possíveis e antevendo consequências.

Este ideal é, naquele momento do pós-guerra e da Guerra Fria, uma denúncia de que o projeto moderno falhou. Ele é o exercício de criação de um mundo novo a partir da eliminação das certezas. Ainda trabalhando na chave do dionisíaco e apolíneo, nas racionalidades e emotividades de Heirich Wölfflin (1864 – 1945)¹³³, nas dicotomias e dualidades que cercaram a Guerra Fria, reconhece-se que houve correntes e artistas que buscaram estar mais alinhados a uma questão ou à outra. Mas o fato é que não existe arte que seja exclusivamente racional ou emocional, e o abstracionismo como um todo é a tentativa de unir os dois extremos numa síntese na qual é o sujeito o autor, consciente e ciente da estrutura que o conforma. É por isso mesmo que o Abstracionismo Informal não consegue, ainda, romper com o suporte, mas ele já demonstra esse desejo inequívoco e essa vocação sintética. É por isso também que o Neoconcretismo, como movimento, é – e continua sendo – tão interessante: pois é o primeiro a declarar essa união, embora, como vemos, não é o primeiro – nem o único – a realizá-la.

E quando vemos o Abstracionismo Informal pelo prisma do Expressionismo torna-se ainda mais evidente seu descolamento como coisa “romântica” e ingênua, pois que o Expressionismo era a arte da denúncia dos horrores e das questões sociais que agitavam o mundo nos primeiros anos do século XX, com largo desenvolvimento na Alemanha combatida após a Primeira-Guerra, já antevendo e depois denunciando, os horrores do nazismo e do capitalismo, após o desenvolvimento dos ideais socialistas.

E, aliás, devemos lembrar que o Abstracionismo Informal não é ingênuo nem em seu nascimento. Aliás, na discussão entre o Abstracionismo Informal feito no Brasil por nipo-brasileiros e aquele feito no Japão, nascido do grupo Gutai, a questão da ingenuidade aparece como crítica de Tomoshige Kusuno, que declaradamente recusa o lirismo de Manabu Mabe (“as pinturas de Mabe, como seus próprios títulos o dizem, são românticas

incluído, NUPEAT–IESA–UFG, v.1, n.2, jul./dez./2011, p.152 –163, disponível em www.revistas.ufg.br/index.php/teri/article/download/17368/10401, acessada em 8 de janeiro de 2015, p.156.

132 SANTAELLA, 1994, 137, *apud* LEÃO, Heloisa Helena da Fonseca Carneiro. op. cit., p. 157.

133 *Conceitos fundamentais da história da arte*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Imagem 28: Kasuo Shirage pintando com os pés na 2a Exposição de Arte Gutai, no Ohara Kaihan em Tokoyo, em Outubro de 1956.



Fonte: Sítio da Walker Art Center School Tours, acessado em 23 de janeiro de 2016.

e líricas. Comparadas a nós, elas perderam uma certa serenidade”¹³⁴), referindo-se a um elemento infantil (yōchi) nas obras dos pintores que imigraram para o Brasil, justamente por lhes faltar a experiência da guerra, reafirmando o desenvolvimento da tendência no pós-guerra a partir de uma experiência bastante traumática.

¹³⁴ apud ERBER, Pedro. *Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950*, In: Revista Poiésis, n 14, p. 46-59, Dez. de 2009, p. 52

Mas essa é uma posição também bastante restritiva das perdas da certeza daquele momento. A Guerra, sem dúvida alguma, foi o elemento definitivo, o clímax, para o começo do fim do projeto moderno, este que punha o homem como grande realizador autônomo. Porém ela sozinha não consegue dar conta de todas as justificativas dessa ruína. Esta narrativa busca uma universalização e simplificação do debate daquele momento. A própria corrente migratória ocorrida a partir dos endurecimentos dos discursos europeus pré-guerra ajuda a escancarar a falha do discurso universalizante eurocêntrico que permeou o modernismo, ajudando a miná-lo. Esse novo fluxo circulatório das culturas, que colocava em um mesmo território pessoas de origens, filosofias, visões tão distintas, é também origem da ruptura desse discurso universalizante e das certezas. Além disso, o relato dos próprios artistas imigrantes dão conta de um nascimento da sua arte no encontro de culturas e referências que nem sempre eram pacíficas ou fáceis.

2. Releitura da crítica às categorias do abstracionismo

É no sentido de uma expressão de um momento de virada, fronteiro da mudança de pensamento, que a tendência merece e deve ser relida, principalmente no momento em que nos encontramos, no qual parece que toda incerteza ainda continua a nos circundar.

A recusa da crítica daquele momento em tratar e entender o momento da arte como experimentações sensíveis humanas, reforçando as dualidades políticas na qual se dividiram o mundo do pós-guerra, lutando por certezas antagônicas que não se sustentaram, impõe que revisemos e desmontemos as caixas-arquivo da arte criadas ali, tanto por um lado, representado por um distante Clement Greenberg que entendeu que poderia usar o Expressionismo Abstrato como propaganda do plano econômico da sua corrente, como o outro, representado pelo nosso Mario Pedrosa, que entendeu que poderíamos, ou deveríamos, adotar a arte como meio de formação da cultura para um projeto político. E entre um e outro bastante exotização.

Temos de chamar atenção a algumas práticas da crítica da época que mereceriam uma problematização da nossa parte e um questionamento sobre seus termos. Infelizmente não há, como verificamos, críticas específicas sobre a Zita, o que nos impede de fazer uma revisão sobre aquilo dito sobre ela. Mas importa recuperar a crítica do abstracionismo como um todo e rever as categorias criadas, numa tentativa de imaginar onde a Zita seria incluída. No exercício realizado ao final do capítulo anterior, de colocar a Zita em perspectiva com artistas consagrados pela crítica

nacional e de quem se teria muitos discursos desenvolvidos – para lembrar: Lívio Abramo, Maria Bonomi, Tomie Ohtake, Mira Schendel, Renina Katz, Fayga Ostrower e Edith Behring– temos a impressão de que ela seria retirada do Abstracionismo Informal pela crítica de época e de agora.

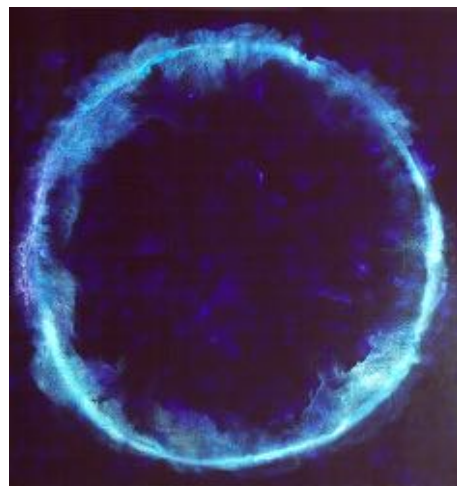
De fato, a crítica brasileira, diante desta confusão do não entendimento das incertezas, ainda operando numa chave de buscas de caminhos determinados, tem uma predileção especial por incluir estes artistas em movimentos construtivos ou, ainda, retirá-los totalmente de qualquer caixa, criando um espaço intersticial para os “artistas independentes”.

Por exemplo, como já mencionamos, a crítica em relação à Tomie Ohtake, parece tender quase que unanimemente em colocá-la entre os construtivistas mais do que entre os informais. E sobre isso, já mencionamos passagem da análise da pintura “Sem Título, 1989” feita por Miguel Chaia, na qual ele diz que a sua não-forma é uma forma, pressionada e manipulada pela artista. E a “geometria flexível” também já foi usada por Maria Alice Milliet para descrever o desenvolvimento da obra de Yolanda Mohayli, e relativizar a sua localização, afirmando que “[n]ão se pode dizer com propriedade que essa pintura seja informal, até porque o uso de retângulos quase regulares sugere uma geometria flexível”¹³⁵.

Esse esforço de retirar Tomie Ohtake do Informalismo e colocá-la entre os construtivistas também é feita por Frederico Morais:

foi na virada da década, 1959-62, que Tomie surpreendeu com uma série de trabalhos impecáveis, que não reluto em apontar como um auge da abstração informal no Brasil. Na verdade, rotular esses trabalhos de informais é uma impropriedade, pois nada há neles que os aproxime da retórica gestualista do tachismo, da velocidade de execução como norma, da matéria ocasionalmente atraente, mas decorativa. Ao contrário, são trabalhos sofrida e demoradamente elaborados, camada sobre camada, um diálogo ininterrupto e persistente entre o por e o sobrepôr, entre o des-fazer e o re-fazer, entre o manchar e des-manchar, entre linhas, quase-sulcos, grafitadas diretamente

Imagem 29: Tomie Ohtake, “Sem Título”, 1989, óleo sobre tela, Museu de Arte Moderna de São Paulo



Fonte: MARTÍN HERNANDES, Andrés I.; SOARES, Carolina (coord.). op. cit., p. 139.

135 CENTRO DE ARTE HELIO OITICICA (org.). *Catálogo Mira Schendel a forma volátil*. Rio de Janeiro: Editora Marca d'Água, 1997, p. 25.

na matéria e extensas áreas de não-cor, entre áreas sombreadas e áreas iluminadas, tudo isso para afirmar, ao mesmo tempo, a superfície porosa da tela (espaço) e as profundidades (tempo) (OHTAKE, 2001, p.137).

Quando Ohtake não era considerada construtiva, era dita independente. Retomamos aqui também a fala de Herkenhoff sobre o seu Abstracionismo como independente dos “debates da arte concretista, nem se marca pela espessura do Expressionismo Abstrato da Escola de NY, nem pelo Informalismo lírico da Escola de Paris”, como se a tendência informal fosse definida apenas por estas escolas. Talvez tenhamos também uma grande frequência de independentes entre os informais, já que justamente este nunca foi um movimento ou escola definido, sempre buscando a individualidade e a voz do artista principalmente, frente ao sentido do mundo. Neste sentido, todo informal era um artista independente.

O mesmo acontecerá com Maria Bonomi. Jorge Coli, no catálogo da exposição que organizou no Centro Cultural Banco do Brasil, aponta um sentimento de amplidão no seu trabalho, e textualmente afirma que “a energia que anima Maria Bonomi não a encaminha para a gestualidade, para as manchas veementes, para os rastros de tinta no papel. Ela tem, na xilo, seu meio de eleição (...). Ora, a Xilo impõe disciplina e a sua canaliza o gesto para a estrutura”¹³⁶, desde já impossibilitando que as damas da gravura, utilizando-se da xilo, não pudessem jamais ser entendidas como informais, a partir do ponto que o Informalismo seja entendido como privilégio do gesto e ausência de estrutura.

Com relação à Mira Schendel, talvez sua crítica e análise de independência ganhe a dimensão do ecletismo antes de tudo, pois o seu trabalho realmente transitou fortemente entre muitas linguagens. Mas, Paulo Venancio Filho¹³⁷, por exemplo, equilibra a obra de Schendel entre o horizonte de racionalidade e as camadas mais primitivas da experiência humana e o estado de suspensão, do “vazio intensificado para que a efemeridade quase ínfima do fenômeno possa se manifestar visivelmente”. Na semelhança com Klee, indicada por Venâncio, está também o “equilíbrio entre o impulso construtivo e a abertura para o informe”¹³⁸. E Pedrosa vai retirá-la completamente do Informalismo com a opinião de que com sua produção, o “concretismo adensa-se, e ganha outra dimensão, a de uma expressividade subjetiva, com real impacto emocional”¹³⁹.

136 CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Bonomi: entre a gravura e a arte pública*, 2012, p.30.

137 VENÂNCIO FILHO, Paulo. “A transparência misteriosa da explicação”. In: CENTRO DE ARTE HELIO OITICICA. op. cit., p. 29.

138 Idem, p. 30.

139 PEDROSA, Mario. Texto de apresentação das pinturas de Mira Schendel na Galeria de Arte São Luiz, 1963.

A mesma independência é vista em Iberê Camargo, no que também creio ser mais justificada pela abertura grande de sua obra, tanto focada na figura humana, como abstratizante nos seus obsessivos carretéis. E a heterogeneidade de Iberê é explicada desde a sua formação, tendo sido aluno de Carlo Petrucci, De Chirico, Leoni Rosa, Achille e André Lhote¹⁴⁰, e desemboca na crítica sobre ele que, realmente, o vincula sempre ao Expressionismo mas consegue encontrar nele relações tão distintas quanto as de seus professores¹⁴¹.

Mas para entender esses lugares da independência, do concretismo e da abstração, é preciso achar as caixas que criamos. E isso também não fica claro quando olhamos para nossa crítica de arte daquele momento. Artistas eram postos e retirados de tendências e movimentos ao mesmo tempo. Parece que não conseguimos encontrar consensos. Aliado à incerteza do momento, creio, sempre estive a nossa própria falta de criação de uma história e teoria da arte brasileira, além claro, da nossa já mítica cordialidade que exigia dos críticos, teóricos e mesmo dos artistas posições apaixonadas e empíricas; muitas vezes figadais antes de estudadas.

Acho que fica claro, a existência antagônica entre o movimento concreto e a abstração informal, tendo o movimento concreto sido definido como a arte geométrica, opositora do lirismo e da simbologia, a total concretização da arte que seria plano, linha, superfície racionalizando a arte ao máximo e equiparando-a à ciência, a fim de recolocá-los no mesmo nível de importância após o cientificismo que tomou conta da elite burguesa iluminista. Mas é verdade que, se o Abstracionismo Informal era uma tendência de muitos nomes, despertando o desprezo da crítica, muitas vezes o próprio concretismo foi referido como construtivismo e eles mesmos, em toda sua cientificidade, parecem haver ficado um tanto imprecisos. Como veremos, também é uma questão um tanto solta para a própria crítica do momento, que ora usa concretismo e construtivismo como sinônimos, ora parece apresentar as coisas como sendo bem distintas. Por exemplo, Ronaldo Brito, ao analisar as bases do projeto construtivo, assim começa o seu capítulo “[r]apidamente, vamos traçar os primeiros passos do concretismo no

140 SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 18. O texto de Vera Siqueira para esta exposição ocorrida entre os três artistas expressionistas traz uma importante transferência do assunto razão/emoção para o próprio Expressionismo, advogando que a linguagem artística não “é o resultado da manifestação subjetiva do artista e sim construção complexa de um objeto cuja qualidade expressiva advém das escolhas poéticas, formais, técnicas, gestuais, muito precisas e calculadas” (p. 9).

141 Vide os múltiplos textos contidos em OSORIO, Luis Camillo (org.). *Cem anos de Iberê*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

Brasil”¹⁴², e segue analisando a formação do Grupo Frente no Rio de Janeiro dos anos 50 com a seguinte conclusão “[a] questão, como se vê, ainda não era impor uma ideia construtiva da produção de arte”¹⁴³, revelando que o nosso concretismo não se confundia com o construtivismo como projeto, embora derivasse dali. E novamente, quando retoma a trajetória das vanguardas construtivas no Brasil, inaugura a seção teorizando “sobre o efeitos do concretismo e do neoconcretismo no Brasil, nos anos 50 e 60”¹⁴⁴.

Imagem 30: El Lissitzki, Proun 19D, c.1922, colagem, óleo sobre madeira, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



Fonte: Sítio da WikiArt, acessado em 24 de agosto de 2016.

142 BRITO, Ronaldo. op. cit., p. 12

143 Idem, ibidem

144 Idem, p. 34

O construtivismo está diretamente relacionado à arte da revolução russa, em um conceito de arte informativa, comunicativa e sem representação. A arte construtiva tem “uma função precisa no desenvolvimento da revolução: a excitação revolucionária potencializa as faculdades inventivas, as faculdades inventivas conferem um sentido criativo à revolução”¹⁴⁵. É do Suprematismo e do Construtivismo Russo que vêm toda a fundamentação para a Escola Bauhaus e a associação da forma como função. Assim, o concretismo brasileiro seguiu a formulação básica da “especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irreducibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção”¹⁴⁶, mas foi incapaz de permanecer imune à sua cooptação pelo momento político ideológico da Guerra Fria. O Abstracionismo Informal, por sua vez, foi recusado ainda nos primeiros anos do seu desenvolvimento, após um momento em que parecemos apreciar a onda do tachismo francês, chamando e incentivando a participação de diversos artistas dessa tendência nas exposições organizadas no País, já a partir da II Bienal, ocasião em que Manabu Mabe, ainda figurativo, opina que “[n]a pintura brasileira da época tinha-se a impressão de que, se não fosse pintura abstrata não seria conceituada como pintura” (MABE, 1998, s/n). Desta forma, permaneceu marginal, podendo desenvolver-se livremente, numa pesquisa sem fim que carece, mais do que nunca, ser olhada pela nossa história.

145 ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 326

146 BRITO, Ronaldo. op. cit., p. 36

Epílogo

Gostaria, enfim, de apresentar-lhes um epílogo e não uma conclusão ou considerações finais. Em primeiro lugar em homenagem a desafio proposto por esta banca na qualificação e assumido por mim de criar um texto bastante mais fluido e literário. E também porque não acho que chegamos a algo que se possa chamar tão definitivamente de conclusão.

Começo pensando em relação à arte de Zita Viana de Barros: se eu fosse seguir o pensamento crítico vigente levantado e analisado no presente trabalho, a incluiria entre os artista independentes, pois Zita não discursou com todos os elementos do Abstracionismo Informal. Tinha gesto, mas não tinha cor, e não era total e propriamente sem forma, mas uma forma gestualizada, a tal “geometria flexível”.

Mas a verdade é que essa “classificação” é péssima em muitos aspectos. Em primeiro lugar, ela tira a autonomia dos artistas não-independentes, ou bem todos eram independentes ou só alguns eram. E, eu creio – e demonstrei aqui na minha leitura do Abstracionismo que não pode ser diferente – na interdependência de todos eles. Em segundo lugar, ela coloca estes artistas como se falassem sozinhos e não estivessem em diálogo com ninguém. O que tampouco é verdade. Eles apenas foram mais profícuos na sua pesquisa, como um pesquisador que ao invés de aprofundar-se cada vez mais num único tema, varia linguagens, tempos históricos, ou alarga temas em busca de uma ideia mais ampla. Os dois modos são fundamentais para a arte e para a pesquisa na tarefa de ampliar o conhecimento humano, mas são formas distintas de enxergar as questões.

Indo mais além, essa classificação tem o condão não de borrar e abrir as caixas, mas fechá-las ainda mais, fazendo caber nas outras caixas apenas os sujeitos que seguiram a risca formatos e modelos. Isso pode ser fácil na academia e nas vanguardas que vigiram até a primeira guerra mundial, mas isso não cabe mais a partir do pós-guerra. Pode caber com o Neoconcretismo, que se constituiu e se organizou como um movimento, e então reconheçamos neoconcretos apenas os participantes desse movimento e os tratemos como uma vanguarda, mas coloquemos os outros artistas de fora em perspectiva, em tendências, conversas, subgrupos. Pois talvez os trabalhos de Zita Viana de Barros tenham também uma conversa muito grande com a proposta de novas construções de estrutura propostas por trabalhos como os de Hélio Oiticica, nos Metaesquemas, ou os Tecelares de Lygia Pape. Mas esse é assunto que requer um aprofundamento em um outro momento.

E essa tática de criar uma caixa dos independentes falha desde a invenção do “Maneirismo”, que também serve mais para tumultuar o entendimento do Barroco, apagando-o muitas vezes, do que para delimitá-lo. E por fim, ela é a categoria da qual a arte brasileira lançou mão para afundar o Abstracionismo Informal, retirando dali todos aqueles que a crítica apreciava mas não podia incluir numa linguagem prosrita por questões alheias a arte.

E ao verificarmos o estado do debate sobre o Abstracionismo Informal que aqui pretendemos recuperar, verificamos que esse é assunto longe de ser concluído por sua marginalidade, pelo desinteresse que o cercou em todos esses anos pela crítica e pela história da arte e, finalmente, pelo nosso próprio estado infante de discussões sobre a arte brasileira¹⁴⁷.

Mesmo com a tentativa de um uso de metodologia que pretendesse chegar a uma definição, é preciso dizer que a semiótica foi aqui utilizada até como argumento de época, usando a teoria linguística na busca de uma definição da arte, que era próprio do projeto construtivo. Mas a metodologia – seja essa escolhida ou mesmo qualquer outra – não é panaceia e não serve para tudo. Embora não seja frequente o uso da semiótica pela História da Arte Brasileira, a verdade é que é teoria antiga e que não representa grande novidade, pois usada já naquele momento de tateamento das teorias do abstracionismo. É, porém, bastante importante preenchermos o buraco do uso dessa metodologia, tantas vezes recusada, pois ela traz instrumentos importantes para entendermos a arte, principalmente abstrata.

Mas mesmo com o uso da “arma do inimigo”, ou talvez principalmente por isso, verificamos um entendimento em relação ao Abstracionismo Informal muito diferente da forma que vigiu e dirigiu-se pelo pensamento racionalista. É possível usarmos a sintaxe da linguagem visual, a semiótica e outros métodos para verificar o discurso subjetivo, porque discurso, acima de tudo. Haverá limitações? Decerto que sim. Haverá divergências? Sem sombra de dúvida.

A crítica contemporânea discute, inclusive, a utilidade de o crítico ainda estabelecer significado para as obras, coisa que é a utilidade primordial da Semiótica e que eu, de certa forma, tentei fazer aqui¹⁴⁸. E realmente essa é uma discussão interessante

147 NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Companhia das letras, 2011.

148 Sobre esse debate, ver, dentre outros, a posição de Umberto Eco em *A Obra Aberta*, que aponta a polissemia contemporânea como produtora dos múltiplos significados da obra. Contribuem para esse debate as teorias da autonomia do espectador, como se vê, por exemplo, em Jacques Rancière.

da contemporaneidade, com a qual muito provavelmente eu concordo, pois não creio que seja papel da pesquisa, da crítica ou da história de definirmos leitura, mas sim creio que haja espaço para o crítico que abre possibilidades para que possamos fruir a arte da melhor forma. A semiótica aqui também serve a essa visão. E meu esforço aqui justifica-se não para que eu seja a voz que define o trabalho de Zita Viana de Barros, mas para dizer que o trabalho de Zita – e as obras do Abstracionismo Informal – tem uma voz, que pode ser ouvida e entendida por qualquer um de nós. Eu apenas proponho uma forma de fazê-lo e convido-os ao exercício de fazer o mesmo.

Se as poéticas do Informalismo são particulares, não é menos verdade a intenção de atingir a um público vasto e diversificado. O uso da gravura nesse momento e com essa tendência demonstra esse desejo. E o uso de uma gramática para fazê-lo não era recusa do Abstracionismo Informal, que certamente contava, não só com a possibilidade de uma comunicação consciente através da *aesthesis*, mas também com o instrumental da sintaxe da arte, que, sendo linguagem, tem códigos próprios, além dos códigos que o artista individua nas estruturas da matéria sobre a qual trabalha, como nos exortou a fazer Umberto Eco¹⁴⁹ e cujo chamado venho atendendo neste pequeno esforço aqui realizado. Ao adotar a semiótica vemos que um método comum não elimina a possibilidade de ser compreendido e ser subjetivo. Além disso, atende ao princípio bastante contemporâneo de que o entendimento da arte está disponível para qualquer um que se apresentar com o coração e a mente abertos para desvendá-la.

Assim, esse trabalho aqui mesmo é uma pequena contribuição a espera de um debate. Mas que desde já estabelecemos como regras do jogo, um despojamento do preconceito, das verdades cristalizadas e das certezas. Temos de lembrar da “importância da variedade de poéticas abstratas” para qual Gomes Machado¹⁵⁰ chamava a atenção já no momento de sua adoção no Brasil. É dessa importância e variedade que quis discutir aqui.

E também quis trazer a importância de que a tentativa do Abstracionismo Informal, ao juntar o discurso indireto do Zen com a liberdade ocidental, foi de fato apresentar uma real fratura ao pensamento ocidental, que limitava o mundo entre o racional e o inconsciente, das teorias psicanalíticas que movimentaram o Surrealismo e o Dadá. Mas o Zen vai instituir a tão importante noção de que há uma consciência para além

É curioso que é o uso da própria Semiótica que dá início à esse debate, e esse reconhecimento é dado aqui.

149 ECO, Umberto. op. cit., p. 152.

150 AVELAR, Ana Cândida. 2014. op. cit., p. 233.

do racionalismo, na intuição, no sensível, tão em falta de ser assimilada até o tempo presente, e tão – ou cada vez mais ainda – fundamental. Para mim é disso que trata o Abstracionismo Informal e que, relegado ao nada que foi, criou um vazio no nosso próprio entendimento sobre nós mesmos. A contemporaneidade talvez seja mais fruto dos nossos buracos do que dos nossos discursos.

Isso também é um chamado para que entendamos a arte, enfim, como entendia Yolanda Mohalyi, pois talvez ela seja mesmo um pouco de tudo: força criadora, vivência, tensão, equilíbrio, fluído magnético, centelha do universo dentro do homem, procura ansiosa do paraíso perdido. Ela é e parte de quem somos. Ela não serve a projetos estranhos a nós mesmos, pois isso só gera cisão. Enquanto não nos prestarmos a nos discutir, não poderemos entender a arte e discutir a arte, mesmo a mais marginal; seu propósito é tentar entender quem somos.

E assim, quero insistir, com uma veemência que era própria de Zita quando professora – e no dia a dia também, quando confrontada com algo da qual ela tinha certeza – que é claro que Zita era informal, e informal é uma tendência não um movimento, nem um grupo. Nós é que não estávamos entendendo o tamanho que esse Informalismo pode alcançar ao falar da incerteza. Ele mesmo precisa ser incerto, caber muitos, caber vários, ser rede. Ele é que é o início desse nosso momento, não quem se propunha certeza.

E Zita Viana de Barros vem assim preencher essa fala em São Paulo, com alguns poucos pares seus – o resto, Fayga Ostrower, Edith Behring, Iberê Camargo, Anna Letycia estavam no Rio, ou Porto Alegre –, essa cidade que aparentemente privilegiou o racional, que em discurso reprimiu o sensível, mas que guardava aqui uma professora que até fazia o gesto do coque para alfabetizar o aluno, mas que recebia todos eles na própria casa para o reforço escolar. São esses, sem dúvida, os seus círculos de afeto, suas relações e sua construção de um mundo possível.

REFERÊNCIAS

ACERVO DIGITAL *Agenda Cultural InfoArt*, disponível em www.infoart.com.br, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL do *Catálogo das Artes*, disponível em www.catalogodasartes.com.br/, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL do *UOL*, disponível em www.uol.com.br, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL *O Estado de São Paulo*, disponível em <http://acervo.estadao.com.br/>, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL *Folha de São Paulo*, disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/>, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL *Revista Veja*, disponível em acervo.veja.abril.com.br/, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL *Revista Rio&Cultura*, disponível em <http://www.rioecultura.com.br>, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL *Revista DasArtes*, disponível em <http://dasartes.com.br>, acessado em 25 de agosto de 2016

ACERVO DIGITAL do *WikiArt*, disponível em <http://www.wikiart.org>, acessado em 25 de agosto de 2016

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. (org.). *Projeto construtivo na arte brasileira: 1950-62*. Rio de Janeiro / São Paulo: MAM / Pinacoteca do Estado, 1977.

ANJOS, Moacir. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

AOKI, Masahiro. "What is mono-ha and why mono?" in: *Asiana. Contemporary art from the far east (Catálogo)*. Milão: Fondazione Mudima, 1985, p. 108-112

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 2 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

ARHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1994.

ATAÍDE, Tristão de. "O pluralismo moderno". In: *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 14 de Agosto de 1960, p. 3

AVELAR, Ana Cândida de. "O Informalismo no Brasil: Lourival Gomes Machado e a 5a Bienal Internacional de São Paulo", in: *Anais do VII Encontro De História da Arte*, UNICAMP, 2011

_____. *A raiz emocional*, São Paulo: Alameda, 2014

BARDI, Pietro Maria (org.) Manabu Mabe: *Vida e obra*. [S.l.]: Raízes Artes Gráficas, 1986.

BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "Geração do Pós-Guerra", In: ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Catálogo da Exposição Maria Bonomi: Gravura Peregrina*. São Paulo: Stilgraf, 2008.

BONOMI, Maria e LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: EdUSP, 2007

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo: Cosac Naify, 1999

BUCHMANN, Sabeth. "Da antropofagia ao conceitualismo", In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 223-231

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CARAMELLA, Elaine. *História da Arte – fundamentos semióticos*. Bauru: EDUSC, 1998

Catálogo da Exposição dos pintores nipo-brasileiros contemporâneos, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1995, disponível em <http://www.imigrantesjaponeses.com.br/PintoresContemporaneos.pdf>

Catálogo Yolanda Mohalyi no tempo das Bienais. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Bonomi: entre a gravura e a arte pública*, 2012.

CENTRO DE ARTE HELIO OITICICA (org.). *Catálogo Mira Schendel a forma volátil*. Rio de Janeiro: Editora Marca d'Água, 1997, (p. 25)

CENTRO VIRTUAL de documentação e referencia Oswaldo Goeldi, disponível em <http://www.centrovirtualgoeldi.com/>, acessado em 25 de agosto de 2016

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Colaboração de Peter Selz, Joshua C.Taylor. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLIFFORD, James. "On Collecting Art and Culture", in: *The Predicament of Culture*,

Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge Mass. 1988, p. 215–51.

COCCIARELLI, F. & GEIGER, A. B. *Abstracionismo: geométrico e informal - a arte brasileira no anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987

CONTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória(org.): *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006.

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac Naify e Centro Universitário Maria Antonia - USP, 2002

COSTELLA, Antonio. *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos do Jordão: Editora da Mantiqueira, 1984

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda Nacional. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

D' HORTA, Arnaldo Pedroso. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas : escritos sobre arte*. São Paulo: EdUSP, 2000

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DICTIONARY of Modern and Contemporary Art, Oxford University Press, 2009

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EGREJA, José. *Sylvestre Ferraz Egreja: 100 anos de Luta*. São Paulo: Casa do Editor, 2001

ELUF, Lygia (org.). *Fayga Ostrower. Coleção Caderno de Desenhos*. Campinas: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

ELUF, Lygia (org.). *Renina Katz. Coleção Caderno de Desenhos*. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2015, disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

ERBER, Pedro. “Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950”, In: *Revista Poiésis*, n 14, p. 46-59, Dez. de 2009

FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e Modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

FERREIRA, Heloísa P.; TÁVORA, Maria Luiza L. (org). *Gravura Brasileira Hoje - Depoimentos*, Rio de Janeiro: SESC, ARRJ, 1995

FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. *Lívio Abramo*. 1983. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. 2ed. São Paulo: EDUSP, 1994

FUKUSHIMA, Takashi. *Tikashi Fukushima*. Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, São Paulo: Imprensa Oficial, 2001

GAARDER, Jostein, HELLERN, Victor, e NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

GOMBRICH, E. H.. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Arte brasileira: 50 anos de história no acervo MAC-USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1997.

GRAVURA brasileira hoje: depoimentos: III volume. Rio de Janeiro: Oficina de gravura SESC-Tijuca, 1997. 191 p., il. color.

HERKENHOFF, Paulo Estellita. "O olhar em luz, um percurso brasileiro". In: *Catálogo da exposição Trajetória da Luz na Arte Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. *Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira*. São Paulo - SP: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

_____. *Laços do olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo - SP: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Exposição comemorativa para celebrar os 100 anos de imigração japonesa no Brasil, realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo-SP, de 20 de maio a 10 de agosto de 2008.

HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Taschen: Colônia, 2010.

JANSON, H. W. *História geral da arte: o mundo moderno*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JULLIEN, François. *O diálogo entre culturas – do universal ao multiculturalismo*. Rio de Janeiro: editora Zahar, 2008

JUNEJA, Monica e KRAVAGNA, Christian. "Understanding Transculturalism", in: *Transcultural Modernism*, ed. by Model House Research Group, Berlin 2013, p. 22–33

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996

_____. *Ponto e Linha sobre Plano*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012

KOSSOVITCH, Leon et. al. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000

KIYOMURA, Leila, "Anita Malfatti está de volta, no pioneirismo de suas gravuras". In: *Jornal da USP*, ano XXI no.747, dezembro de 2005, disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp747/pag1213.htm>, acessado em 06 de junho de 2015.

LACERDA, Mariana. "Arte Contemporânea Wabi Sabi", in: *Revista Belas Artes*, Ano 4, n.8, jan-abr 2012, disponível em <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=arte-contemporanea-wabi-sabi>, acessada em 27 de outubro de

2014.

_____. “Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha: A produção sob a influência de Lívio Abramo”, In: *Revista Belas Artes*, Ano 5, n.12, mai-ago 2013, disponível em <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=zita-viana-de-barros-e-moacyr-de-vicentis-rocha-a-producao-sob-a-influencia-de-livio-abramo>, acessado em 7 de agosto de 2016.

LACERDA, Mariana e ROSSINI, Thais Ramos Capusso. “Nam June Paik: iluminação através da compreensão da subversão”. Não publicado. Disponível em <http://marianadu-arte.blogspot.com.br/2012/08/nam-june-paik-iluminacao-atraves-da.html>.

LAKS, Sérgio (coord.). *Gravura moderna brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes*. Curadoria Rubem Grilo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999.

LEÃO, Heloisa Helena da Fonseca Carneiro. “A Estética na visão transdisciplinar”. In: *Terceiro Incluído*, NUPEAT–IESA–UFG, v.1, n.2, jul./dez./2011, p.152 –163, disponível em www.revistas.ufg.br/index.php/teri/article/download/17368/10401, acessada em 8.janeiro.2015

LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rio, 1965.

LOPES, Almerinda Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

_____. “O discurso crítico e a Abstração Informal: da contradição à revisão de conceitos”, In: *VISUALIDADES*, Goiânia v.10 n.1 p. 177-203, jan-jun 2012, disponível em <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23092>, acessado em 20 de julho de 2016

LOURENÇO, Maria Cecília França (org.). *São Paulo: visão dos nipo-brasileiros*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998.

_____. “Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros”, In: *Revista Inst. Est. Bras.*, SP, 39: 21-37, 1995.

MABE, Manabu. *Chove no Cafezal: Uma auto-biografia de Manabu Mabe*. [S.l.]: Nihon Keizai Shimbun, 1998.

MARCUSE, H.. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2000

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001

MARTÍN HERNANDES, Andrés I.; SOARES, Carolina (coord.). *Obras comentadas da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [São Paulo]: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007. p. 139-141

MENDES, Oswaldo. “Maria Bonomi e sua Gravura Ambiental”. In: *Última Hora*, São Paulo, 24 mai. 1971.

MORAIS, Frederico. “Abstração informal”. In: *DACOLEÇÃO: os caminhos da arte brasileira*. São Paulo: Júlio Bogorcin, 1986. p.160.

MORALES de los Rios Filho, Adolfo. "Desenvolvimento Industrial", in: *Rio de Janeiro Imperial*. RJ: Topbooks Editora, 2000, pp.294-310.

MORENO, Leila Yaeko Kiyomura. *Tikashi Fukushima: um sonho em quatro estações (Estudo sobre o Ma no processo de criação do artista nipo-brasileiro)*. 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo

NASCIMENTO, Ana Paula e CINTRÃO, Rejane. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac Naify e Centro Universitário Maria Antonia - USP, 2002

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

_____. *O vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

OHTAKE, Ricardo (org.). *Tomie Ohtake*. São Paulo - SP: Instituto Tomie Ohtake, 2001

OSORIO. Luis Camillo (org.). *Cem anos de Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEDROSA, Mario. *Texto de apresentação das pinturas de Mira Schendel na Galeria de Arte São Luiz*, 1963.

_____. *Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos III*. São Paulo: EdUSP, 1998.

_____. *Modernidade Cá e Lá, Textos Escolhidos IV*. São Paulo: EdUSP, 2000.

PEIRCE, Charles. S.. *Semiótica*, 4a ed., São Paulo: Perspectiva, 2008.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000

PETERDI, Gabor. "A biography of my landscape", in: *Art In America*, 1963, disponível em http://www.artline.com/essay_monograph/peterdi_gabor_essay.php, acessado em 15 de julho de 2016

_____. *Printmaking: methods old and new*. Edição Revisada. Nova York: Macmillan, 1971.

PIASSI, Claudia Stringari. "Flavio-Shiró, Pintura e Abstração", In: *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, v. 2, n. 3 (2012), disponível em <http://www.periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7635>, , acessado em 15 de julho de 2016

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

_____. *Leitura de Imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Maria da Graças Vieira Proença dos. *História da arte*. 17. ed., 8. reimpr. São Paulo: Ática, 2010.

SANTOS, Renata. *A Imagem Gravada. A gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853*. RJ: Casa da Palavra, 2008

SILVA, José Armando Pereira da. *Província e Vanguarda: apontamentos e memória de influências culturais, 1954-1964*. Santo André: Fundo de Cultura do Município, 2000.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Cálculo da Expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009

SÍTIO DA GALERIA TRETYAKOV, disponível em <http://www.tretyakovgallery.ru/en/>, acessado em 25 de agosto de 2016

SÍTIO DA PINACOTECA do Estado de São Paulo, disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/>, acessado em 25 de agosto de 2016

SÍTIO DE LUIS SACILOTTO, disponível em <http://www.sacilotto.com.br>, acessado em 25 de agosto de 2016

SÍTIO DE MARIA BONOMI, disponível em <http://www.mariabonomi.com.br/>, acessado em 25 de agosto de 2016

SÍTIO DO PRINTED EDITIONS, disponível em <http://printed-editions.com>, acessado em 25 de agosto de 2016

SÍTIO DO THE WAREHOUSE, disponível em <http://thewarehousedallas.org>, acessado em 25 de agosto de 2016

SÍTIO O PAPEL da Arte, disponível em <http://www.opapeldaarte.com.br>, acessado em 25 de agosto de 2016

SOUZA, Eneida Maria (org). *Modernidades Tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TAKASHINA, Shuji. *Catálogo da exposição Japonismu-ten: jûkyû seiki seiyô bijutsu he no Nihon no eikyô* (Exposição Japonismo: a influência do Japão na arte ocidental do século XIX). Museu Nacional de Arte Ocidental de Tokyo, 1988. p.12-16, em informação oral fornecida por Michiko Okano, em aula ministrada na Unifesp, em Guarulhos, em 2014.

TALARICO, Pedro Lacerda; CASTILLO, Constanza Luzoro; OYARZO, Felipe Muñoz. *Buscando a Matilde: Estudio documental de la vida y obra de la artista Matilde Pérez y el impacto cultural del arte cinético en Chile*. 2013. Dissertação (Graduação) Comunicador/a Audiovisual, Diretor para Tecnologias da Comunicação pela Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación, Chile.

TANAKA, Hidemichi. "Cezanne and Japonisme". In: *Artibus et Historiæ*, vol. 22, nº 44, 2001, pp. 201-220

TASSINARI, Alberto. "O gesto livre de Miró", in: *Leia Livros*, novembro, 1983, p. 14 e 15;

TÁVORA, Maria Luisa Luz, "A gravura brasileira - anos 50/60 - como um movimento: gênese de um mito", In: *GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura*, nº 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56.

_____. "Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil", in: *Vanguarda e Modernidade nas artes brasileiras*, Campinas: UNICAMP, 2005, disponível em http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf acessado em 25 de março de 2014.

_____. "A Crítica e a Gravura Artística – Anos 50-60: entendimentos da experiência informal", In: *Arte & Ensaios, revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 27, p. 121-131, dezembro 2013, disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/03/artigos-maria-luisa.pdf> , acessado em 20 de julho de 2016,

WAKABAYASHI, Kazuo; MAURÍCIO, Jayme. *Wakabayashi*. São Paulo - SP: Cia Melhoramentos, 1992.

APÊNDICE - APLICAÇÃO DA SEMIÓTICA AO ABSTRACIONISMO INFORMAL

Na arquitetura filosófica de Peirce, a estética fornece as bases para a ética, que, por sua vez, fornece as bases para a semiótica, numa relação de dependência evolutiva. A semiótica, então, foca-se nas representações, mas pressupõe ação (ética) e percepção (estética). Elaine Caramella afirma, nesse sentido, que “o procedimento artístico é processo construtivo-cognitivo, cuja informação estética é dada pelo modo como o procedimento constrói e apresenta a materialidade sígnica”¹, portanto, a semiótica se nos apresenta como método cabível e competente para direcionar a leitura de obras de arte.

O pensamento semiótico peirceano parte do pressuposto de que a leitura de signos é infinita e rizomática no seu aprofundamento e na sua complexidade. O signo é apresentado como uma relação triádica, em uma apreensão fenomenológica, sendo o signo qualquer apreensão sensível: a imagem, o som, a sensação são também signos; o que amplia a aplicação da semiótica no que se relaciona à semiologia francesa, muito mais ligadas às questões linguísticas estritas.

Assim, para Peirce, o signo é tudo aquilo que representa algo (objeto) para alguém. O signo vem primeiro, e estabelece uma relação com o objeto (segundo), para estabelecer o terceiro (interpretante²). Nessa hierarquia, essa relação triádica pode ser novamente aprofundada em tríades sucessivas, relacionando, o signo em função de si mesmo, o signo em relação ao seu objeto e o signo em relação ao seu interpretante, admitindo um constante aprofundamento de significados também em uma relação temporal. Assim, o signo Peirceano é dinâmico, complexo e sucessivo (um signo gera outro signo que gera outro signo...).

A semiose peirceana, portanto, é realizada, respeitando esse mecanismo em tudo triádico, em três momentos que se sucedem eternamente.

¹ CAMELLA, Elaine. História da Arte – fundamentos semióticos. Bauru: EDUSC, 1998, p. 148.

² Que é um processo relacional estabelecido na mente do intérprete.

Partindo da fenomenologia e da apreensão sensível, o primeiro momento da leitura – a primeiridade – é aquele instante presente, a consciência imediata, momento puramente estético, um sentimento fugaz ao qual, no momento que nos debruçamos para sua análise, já passou. É o conteúdo mais profundo da consciência e, por isso mesmo, não construído.

Da descrição do signo que temos diante de nós, já considerando nossas impressões de estranhamento, reconhecimento, repulsa e atração, satisfação ou desprazer, chegamos ao segundo momento de análise, o qual já superamos as primeiras impressões, nos surgem, ato contínuo, relações de parecença com aquilo que já conhecíamos, associações, referências. É o momento de contextualizar o signo com o repertório a ele associado, um momento ético.

Enfim, chegamos no terceiro momento semiológico, uma síntese intelectual entre o primeiro e o segundo, realizando uma elaboração cognitiva, para definir o interpretante do signo, a semiótica propriamente dita. Santaella³ indica que as ideias presentes na terceiridade são “generalidade, infinitude, continuidade, difusão, crescimento e inteligência”. O significado do signo é, então, um outro signo que passará novamente pela semiose aqui descrita.

Para mim, é esse processo semiótico de eterno fluxo que nos interessa. A questão classificatória dos signos ao qual normalmente a semiótica é entendida e resumida, não é a grande questão, mas a usaremos para entender as categorias da arte e descrever a análise do Abstracionismo Informal propriamente. Assim, permaneceremos nas categorias clássicas, sem nos referiremos às degenerações, apenas para reforçar a ideia de que, na semiose peirceana tencionamos sempre partir da sensação para alcançar um argumento.

Podemos notar que essa semiose se assemelha a outro método que conhecemos e que também tem três momentos: descrição, contextualização, determinação de significado: a Iconografia de Erwin Panofsky⁴.

³ Op. cit., 1986, p. 79.

⁴ Ver PANOFSKY, Erwin. Estudos em Iconologia, Ed. Estampa, 1995

Mas há diferenças. A semiose Peirceana começa antes mesmo da descrição; começa na sensação, nas impressões sensíveis da obra, que Panofsky ignora. Peirce alarga, assim, o uso do seu método para obras de arte abstratas, pois não precisamos entender ou conhecer para sentir. Já o método da iconografia pressupõe reconhecimento da representação. Outra diferença entre esses dois métodos é que Panofsky trata a obra de arte como uma realização do artista e limita a leitura do espectador a apenas à descoberta da mensagem definida pela imagem no momento de fatura do quadro. Já a análise semiótica peirceana reconhece a participação do leitor e extrapola esse momento, tornando o processo contínuo e a mensagem ali contida ser relida e ressignificada pelo espectador, que, inclusive, não precisa ter as referências mesmas que o artista na sua realização, a medida que o repertório acerca do signo cresce. Aliás, na Iconografia de Panofsky, o contexto é geralmente dado por outras imagens anteriores ou contemporâneas usadas pelos artistas da mesma sociedade no qual a obra analisada se insere. Na semiologia Peirceana, esse contexto é, de forma mais abrangente, dado não só por imagens artísticas, mas por todos os discursos políticos, sociais, culturais que podem estar a ela associados. Evidentemente quanto maior a bagagem cultural do leitor, mais completa pode ser a análise; a semiose, porém, ocorrerá para qualquer referência sensorial que se pode carregar. Para Peirce, além disso, é também signo a ser analisado, a forma, o estilo e a matéria utilizados pelo artista, não apenas o conteúdo imagético do quadro, que é algo que, a partir da arte moderna, passa a ser extremamente importante para a análise de significado; a análise a partir do impressionismo para Panofsky e Peirce, portanto, se distanciam sobremaneira.

1. A tríade rizomática

Todo signo ao ser analisado partirá do primeiro momento de análise. Não importa como ele se nos apresente, como o objeto a que se refere (objeto dinâmico) esteja representado no próprio signo – se uma palavra, um desenho naturalista, uma pintura impressionista – ele nos gerará uma qualidade. Mas na relação do signo

consigo próprio, no seu aspecto, o signo pode apresentar-se de três formas, e então, gerará percursos de atribuição de significados distintos.

	O Signo		
	Em relação a si próprio	Em relação ao seu objeto	Em relação ao interpretante gerado
	quali-signo	ícone	rema
		ícone	rema
	sin-signo	índice	rema
			discente
		ícone	rema
			rema
	legi-signo	índice	discente
			rema
		símbolo	discente
			argumento

Na relação do signo consigo próprio, pode ser ele próprio também mera qualidade, um quali-signo a gerar na mente de alguém um “sentimento vago e indivisível”⁵. E isso pode ocorrer voluntariamente, o signo produzido pretender atingir esse momento, como um quadro abstrato, ou pode ser assim dada a limitação do nosso repertório: uma imagem nunca vista, uma palavra em idioma não aprendido, um a estátua oriunda de uma cultura da qual não conhecemos. Assim, em relação ao objeto que representa, o signo será uma possibilidade, um ícone. Como resultado, da operação semiótica oriunda desse signo, teremos apenas um termo⁶; vago e inespecífico. Que, reforçemos, deverá passar por outro processo semiótico.

Mas o signo pode também apresentar-se em relação ao seu objeto como um existente concreto e real, a própria matéria, sendo o segundo nível chamado sin-

⁵ Santaella, op. cit. 1986, p. 98.

⁶ Peirce usa ora termo, ora rema para definir o interpretante do ícone. É importante determinar que ‘termo’ é aqui entendido como na lógica: “cada um dos elementos simples que integram uma proposição” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. cit.).

signo. E o sin-signo nos gera uma qualidade, mas também nos indica todo um universo ao qual pertence, e, portanto, gera, em relação ao objeto a que representa, um ícone e também um índice. Não só é índice do pé a pegada, mas também uma tesoura pode indicar jardim, colagem ou costura. Toda obra de arte, enquanto técnica, materiais e suporte é índice do modo de produção da sociedade em que se insere, não importa o signo que esteja representado em seu conteúdo. Como resultado, teremos além de termos gerados, uma proposição.

Mas um existente pode generalizar-se até se tornar um signo que extrai a sua representação de uma convenção ou pacto coletivo. Por exemplo, a palavra “pesquisadora” não representa a mim apenas, representa a todos os indivíduos que se encontram nessa categoria. A Língua ou uma placa de trânsito são, assim, legi-signos em relação a si mesmo, signos estabelecidos por lei ou convenções que podem gerar, portanto símbolos. Seu resultado serão argumentos (que poderão então ser refutados e re-propostos).

Em relação aos interpretantes que podem ser gerados pelos signos, a mesma rizomática se aplica. Se um quali-signo só gera um ícone, um sin-signo pode gerar um ícone e um índice, e o legi-signo gera um ícone, um índice e um símbolo; em relação ao interpretante, um ícone só pode gerar um rema, índices só podem ser remas ou dicentes, enquanto os símbolos podem gerar os três níveis de interpretante: rema, discente e argumento.

Um rema, ou termo, é um atributo, um signo que é um campo de possibilidades para o objeto e para o interpretante, que podem ser aquilo que puderem. Assim, o signo que em relação a si mesmo é uma qualidade, só pode ser um ícone e só poderá gerar mesmo possibilidades para o espectador. Relações de parença são normalmente utilizadas para a percepção da abstração, mas não podem significar realmente suas representações, pois, apesar de ser o primeiro interpretante gerado no espectador, não se pode perder de vista o fato dele ser, de fato, mera qualidade⁷, de modo que o interpretante gerado pelo ícone – o Rema – é também uma mera possibilidade, uma conjectura ou hipótese.

⁷ Um signo que realmente representa o objeto por semelhança, é chamado de Hipoícone por Peirce e ele seria facilmente definido pela imagem traidora, como o cachimbo de Magritte, assim se distinguindo completamente das formas presentes em uma obra de arte abstrata informal.

Já o dicente, ou proposição, “indica distintamente o objeto que denota, mas deixa o interpretante ser aquilo que pode ser”⁸. Por indicar algo, só gera proposição os signos que sejam, em relação a si mesmo, sin-signos ou legi-signos, mas não os quali-signos.

Em terceiro nível, encontra-se o argumento como interpretante. O símbolo peirceano, assim, contém uma conclusão, da qual as proposições geradas em secundidade são premissas. Para, portanto, que se gere uma conclusão sobre um símbolo, é preciso realizar uma operação racional tal como dedução, indução ou abdução.

Este rizoma aqui explicitado, pode, como um fractal, fragmentar-se em degenerações interpretativas, da qual não nos estenderemos aqui, neste texto mais geral, que busca apresentar as bases principais do impacto do uso da semiótica como instrumento de análise de obras de arte.

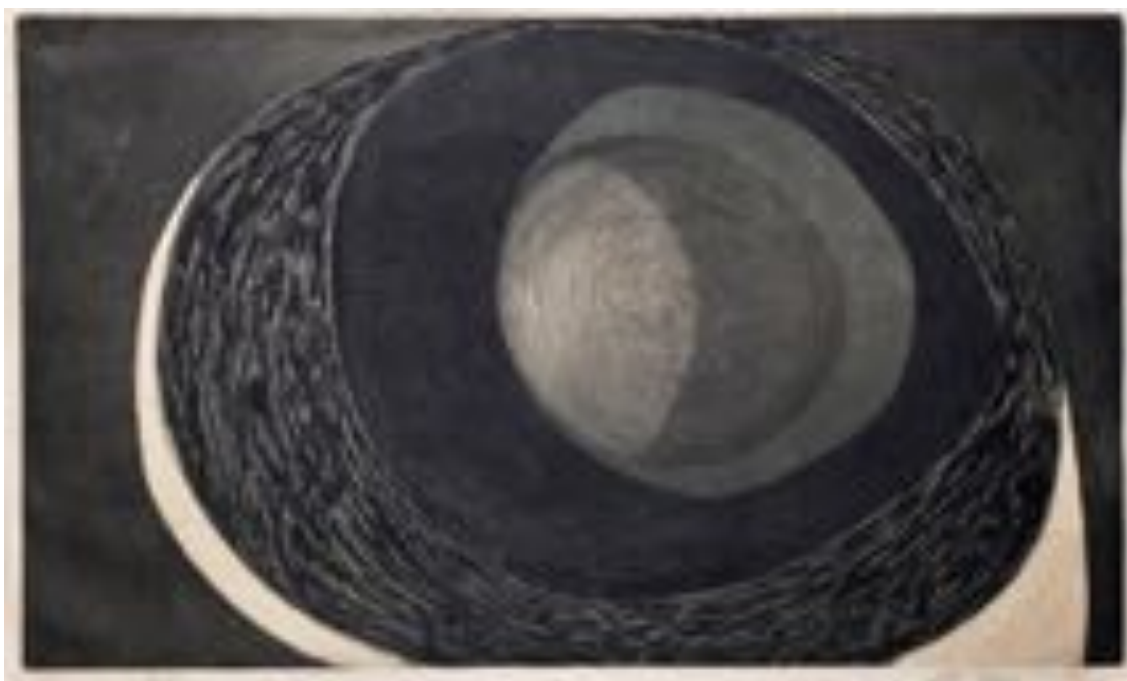
É importante dizer que Peirce define então que “um signo pode, em seu exterior imediato, pertencer a uma das três classes, mas pode também determinar um signo de outra classe. Contudo, isto, por sua vez, determina um signo cujo caráter precisa ser considerado”⁹.

Assim, o signo que em relação a si mesmo é uma qualidade, e que é ícone, gera, como dito, uma (ou várias) possibilidade(s) para o espectador. Essa(s) possibilidade(s) são existentes, coisas materiais e são, portanto, signos de segundo nível, índices em relação a seus existentes, proposições, que devem ser interpretadas como tal e gerar para si, um interpretante, que pode ser uma proposição.

⁸ PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 29.

⁹ Idem, *ibidem*.

2. Exercitando o método: a aplicação da Semiótica à leitura de obra



Zita Viana | s. Título | 1961 | p.a. | Foto: José Maurício Barros Rocha

Como dissemos, o primeiro momento da leitura é um sentimento fugaz ao qual, no momento que nos debruçamos para sua análise, já passou. E tudo o que tentarmos construir a partir de agora já seria secundidade. Mas vale ao menos tentar registrar qual a sensação trazida pela obra aqui selecionada, principalmente se consideramos que o Abstracionismo Informal tenta justamente ampliar esse momento da sensação.

Curiosidade, enredamento, captura, suspensão. É o que me vem à mente e me detém nessa obra. Uma vontade de explorá-la para além da sua superfície; um vislumbre de uma possibilidade de nela entrar, por sua sensação de tridimensionalidade. E aí já partimos para a sua descrição. Mas como o signo aqui também é qualidade, como veremos, a descrição não agregará contextos que não os elementos da própria figura. Estamos agora ainda na primeiridade, elaborando os o termo que extraímos na nossa leitura inicial.

Em uma superfície retangular encontram-se cinco imagens circulares, monocromáticas ou ovais, não concêntricas, não centralizadas na superfície e que

são distinguíveis pelas texturas e tonalidade que compreendem. O fundo da imagem é de um cinza escuro. Nele finas linhas negras partem do círculo principal para se distanciar, extravasando o papel.

Na parte inferior surge o primeiro círculo, em branco da cor do papel, recortado, de ambos os lados do papel. À esquerda, o círculo branco mantém uma linha regular de alguns centímetros de largura que vai se afunilando até sumir pela presença de um segundo círculo. Do lado direito, a parte branca aparece bem mais alargada e, desde já, afunilando-se para encontrar o segundo círculo um pouco antes da metade da superfície da representação. O segundo círculo que há de estar deslocado para acima à direita do círculo branco, apresenta-se de um cinza um pouco mais escuro do que aquele do fundo, criado por uma textura de desordenados e mais grossos rabiscos pretos em cima de um cinza claro. Esse círculo é mais íntegro que o primeiro, estando quase todo presente, exceto por um corte na parte de baixo devido ao transbordo da área gravada, e a parte de cima que apresenta-se levemente recortada e também espremida pelo terceiro círculo. Esse terceiro círculo é ainda mais íntegro, é também o mais escuro, quase de um preto sólido, que mais aproximadamente nota-se compor-se de linhas negras muito juntas, não tão finas e organizadas como aquelas do fundo, não tão desordenadas como os do segundo círculo. Esses três círculos apresentam, portanto um gradiente de claridade, variando do mais claro ao mais escuro, num crescendo contínuo. E então há uma ruptura.

O quarto círculo regride no crescente escurecimento dos círculos. Apresenta-se num cinza claro, uniforme, sem intervenções que não o granulado típico da gravação feita com o breu, da água tinta. A ruptura aqui é total: rompe-se o escurecimento, rompe-se a elaboração das texturas, e rompe-se o movimento ascendente dos círculos, que sempre apresentavam-se afunilados na parte de cima. Esse quarto círculo apresenta-se de espessura razoável na parte acima à direita e é espremido pela última figura circular na sua parte esquerda, sendo ali interrompido. Essa última figura circular é composta das mesmas finas linhas negras, agora sim concêntricas, que se expandem integralmente até que toquem o terceiro círculo mais escuro à esquerda. Na parte superior esquerda é possível verificar uma adição de linhas. É importante destacar que o cinza mais claro da impressão está presente apenas na

metade esquerda dessa figura, que, como na lua minguante, aparece escurecida na sua metade direita, acompanhando o cinza do quarto círculo. Na parte mais clara há também uma interrupção nas linhas, criando espaços mais aumentados, clareando ainda mais a região. É importante notar uma nova gradação de claridade entre o quarto círculo e o elemento final, agora clareando a figura.

Essa gradação de iluminação nos dá uma percepção de espaço tridimensional.

[O]s gradientes constantes de claridade, como gradientes constantes de tamanho oferecem um aumento ou decréscimo contínuo de profundidade. As transições súbitas de claridade ajudam a produzir saltos de distância. O assim chamado *repoussoirs*, objetos maiores no primeiro plano, que pretendem fazer o fundo parecer mais distantes, são reforçados na pintura, na fotografia, nos filmes, e em cenografia, se houver uma forte diferença de claridade entre o primeiro plano e o fundo¹⁰.

Como se vê, a diferença cromática proposta por Zita Viana de Barros na obra analisada, considerando o seu fundo cinza escuro, faz com que o círculo branco, a primeira vista, salte à frente, fazendo os próximos círculos irem se distanciando no plano até que o círculo menor nos prega uma peça, aparecendo mais claro, e o elemento círculo final, que realmente apresenta um jogo de luz e sombra parece, ele sim, afundado, entre os outros círculos. De repente, todos os círculos que pareciam distanciar-se, como num movimento de túnel, são trazidos para a frente novamente, pelo jogo de sombras projetadas no objeto central. Este arremesso das figuras agora para fora também é reforçado pelas disposições dos círculos entre si: quando todos estão jogados por sobre o círculo branco e os segundo e terceiro círculos aparecem completos, mas também deslocados.

Enquanto os contornos se tocam ou se cruzam mas não se interrompem reciprocamente, o efeito espacial é nulo ou fraco. Contudo, quando um dos componentes realmente corta a parte do outro (...), a necessidade perceptiva de ver uma sobreposição torna-se forçada porque serve para completar a configuração incompleta¹¹.

Há também a sutil adição de linhas na parte superior esquerda do elemento central que ajuda – embora não seja primordial para o movimento – a jogar tudo, até a figura central, para fora. Aquilo que tinha um movimento que se interiorizava no plano, agora não se parece mais um túnel, mas sim, com a base de um cone, recortado, com o círculo mais preto parecendo uma superfície sólida. E aí voltamos

¹⁰ ARNHEIM, Rudolf. ARTE: Percepção Visual, São Paulo: Pioneira, 1994, p. 302.

¹¹ Idem, p.237.

ao círculo branco, que começa a tomar uma importância imensa na figura, porque é ele que atua nos atraindo o olhar e nos colocando em cheque em todas as percepções. Ele não mais participa do elemento de forma harmônica. Há de ser branco por um valor cromático seu próprio, não mais uma questão de iluminação. Esse movimento de vai e vem que faz nossos olhos, enquanto tenta compreender a figura, é somado às finas linhas negra que partem do centro para fora no fundo e expandem para além do papel, como ondas na água quando atiramos nela uma pedra. Começa a haver também um movimento, a princípio imperceptível, de expansão para os lados. A imagem funciona como uma mola.

Começamos a justificar as sensações que a obra nos passa o signo em relação a si mesmo: curiosidade, enredamento, captura, suspensão. Mas, até agora, com a imagem gerada, temos mais o jogo do olhar e o movimento das figuras no papel a instigar a observação. Claramente a imagem não é algo que conhecemos. E então é fácil – como é também costumeiro – ir encontrar nessas imagens ícones que se relacionam à ficção científica das paisagens do espaço sideral, pois realmente esse momento no qual a parece túnel, parece um cone cortado, parece um pudim, um vulcão, uma paisagem lunar, são meras possibilidades que não se verificam pela técnica empregada.

O ícone tem, então, por sua prenhez, alto poder de sugestão e pode substituir qualquer coisa que a ele se assemelhe. Logo, relações de parença são normalmente utilizadas para a percepção da abstração, mas não podem significar realmente suas representações, pois, apesar de ser o primeiro interpretante gerado no espectador, não se pode perder de vista o fato dele ser, de fato, mera qualidade¹², de modo que o interpretante gerado pelo ícone é também uma mera possibilidade, uma conjectura ou hipótese.

O ícone possível aqui pode não estar num objeto concreto conhecido, portanto. Não há que procurarmos uma semelhança com paisagens, naturezas mortas, retratos, pois, como dissemos, o signo abstrato não precisa corresponder a um objeto; pode ser uma ideia, um sentimento, um desejo de fazer concretizar um não existente, um

¹² Um signo que realmente representa o objeto por semelhança, é chamado de Hipoícone por Peirce e ele seria facilmente definido pela imagem traidora, como o cachimbo de Magritte, assim se distinguindo completamente das formas presentes em uma obra de arte abstrata informal.

querer abalar as realidades. Nesse sentido, podemos, por exemplo, reduzir a imagem em relação ao que representa às próprias figuras circulares e o círculo como questão, e a gradação tonal que as unem numa figura única.

O interpretante que se dará na mente do espectador, então, é um termo resultante evolutivo e somatório entre a sensação que nos causa e o contexto em que se concretiza, pois não temos apenas o ícone representado, mas o ícone representado de forma a nos causar uma sensação. O rema, nesse nível de primeiridade, também será um campo de possibilidades para o objeto e para o interpretante. Assim, analisando a primeira possibilidade que aventamos para o ícone, ao juntarmos a sensação da curiosidade, enredamento, captura, suspensão ao fato de haver ali representada figuras circulares em gradação cromática concluímos que o termo que pode vir a ser reduzida como significado desta obra é a relação entre as figuras circulares ali colocadas, em virtude da importância do jogo do olhar que a figura cria, tendo em vista ao exercício de texturas, tonalidades e sombras e a forma predominante ser a circular.

Quando pensamos no círculo e aqui temos de ter cautela porque não estamos diante de um círculo perfeito, vemos a totalidade indivisa, uma forma única, sem arestas, sem divisão, movimento perfeito, imutável, sem começo e sem fim. Mas o círculo pode, igualmente, trazer conceitos de aconchego e proteção, devido à forma circular do útero prenhe, do seio materno e do abraço. As linhas onduladas no geral, podem referir-se a erotismo e sensualidade, apelo emocional, prazer. Portanto, ao escolher as formas circulares para apresentar a gradação de tonalidade, esse conceito orgânico, eterno, intimista, e emocional não podem ser dissociadas da questão.

A respeito da gradação de tonalidade, já dissemos que ela causa o efeito de tridimensionalidade, movimento que se revela também eterno de ir e vir, há também uma questão do apelo emocional da fruição da imagem que nos captura mesmo, nos faz querer ficar ali para desvendá-la.

O que vemos, então, no signo da abstração não é representante de um objeto propriamente, é representante de uma qualidade. E

“é a qualidade apenas que funciona como signo e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa com sentimento vago e indivisível. É esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade na sua pureza de qualidade não representa nenhum objeto, ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível”¹³.

Esse signo, que é qualidade em relação ao objeto é, na verdade um ícone, um quase-signo, porque qualidades, como dito, não representam nada, elas se apresentam, são um algo que se dá a contemplação. A abstração, portanto, em seu conteúdo, seja ela informal ou geométrica (excluimos daqui o discurso concreto), só pode ser um ícone,

“isso porque esse conjunto de qualidades inseparáveis que lá se apresentem in totum não apresentam de fato nenhuma outra coisa. O objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isso é, a possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao exercitar nossos sentidos. Daí que, quanto mais alguma coisa a nós se apresenta na proeminência de seu caráter qualitativo, mais ela tenderá a esgarçar e roçar nossos sentidos”¹⁴.

A arte abstrata informal, especificamente, quando tratamos no segundo e terceiro nível das classificações de signos como proposta por Peirce, o das convenções, ela não forma um existente ou um legi-signo, pois não há convenção possível. Não há, portanto, representação simbólica numa obra abstrata, porque o que prega o Abstracionismo Informal é justamente o fim dessa convenção e desse pacto coletivo. É uma abertura para que houvesse essa busca pela individualidade e uma independência. Justamente, “um símbolo não pode indicar uma coisa particular, ele denota uma espécie, um tipo de coisa, e não apenas isso, ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única”¹⁵, coisa que o Abstracionismo Informal não cria, deixando todo signo prenhe de significados como declaração de individualidade e autonomia, que permitiu que toda a contemporaneidade fosse estruturadas nessa explosão de certezas e de espaço-tempo.

Umberto Eco, por exemplo, ao debruçar-se sobre o Informalismo em ensaio de 1968 determina que

“numa obra informal faz-se mister identificar, acima ou abaixo do nível físico técnico, do nível semântico e do nível dos universos ideológicos conotados, uma espécie de

¹³ SANTAELLA, Lucia. O que é estética. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 85-6.

¹⁴ Idem, p. 86.

¹⁵ PEIRCE, apud, SANTAELLA, Lucia. op. cit., p. 95.

nível microfísico, cujo código o artista individua nas estruturas da matéria sobre a qual trabalha”¹⁶

fazendo com que a arte contemporânea trabalhe sobre essa necessidade de desvendar os códigos inéditos inventados de obra para obra¹⁷. D’Horta vai estabelecer inclusive que “a luta contra a academia é uma luta contra a liberdade criadora”¹⁸, colocando a autonomia no artista e não da obra em face do sistema. Isso nos parece apropriado também. Assim, a autonomia obtida na modernidade e no surgimento das vanguardas é mais do artista do que do objeto.

O Abstracionismo, como quali-signo, pretende estender, portanto, a semiose nesse nível da primeiridade. Pretende acessar os conteúdos conscientes mais profundos. É uma suspensão do processo semiótico sem interrompê-lo e, apesar de não haver na obra abstrata a formação de símbolo, os interpretantes gerados a partir da semiose realizada diante de uma obra abstrata chegarão nesta esfera em algum momento, ainda que não seja seu objetivo primário formá-lo.

Aqui apresento um caminho possível, não o único e nem o mais correto. Mas o que eu encontrei:

Conteúdo		
Em relação a si próprio	Em relação ao seu objeto	Em relação ao seu interpretante
Quali-signo <i>Imagem desconhecida</i>	Ícone <i>Figuras circulares</i> <i>Gradação de luminosidade</i>	Rema <i>Curiosidade</i> <i>Suspensão</i>
Quali-signo <i>Suspensão</i>	Ícone <i>Inversão</i>	Rema <i>Relação entre figuras circulares</i>
Sinsigno <i>Figuras Circulares</i>	Ícone <i>Movimento Perfeito</i>	Rema <i>Organicidade</i> <i>Eternidade</i>
	Índice <i>Aconchego</i>	Rema <i>Intimidade</i> <i>Emocional</i>

¹⁶ ECO, Umberto. A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 152.

¹⁷ ECO, Umberto. op. cit., p.154.

¹⁸ D’HORTA, Arnaldo Pedroso. op. cit., p. 75

	<i>Proteção</i>	Discente <i>Família</i>
Sinsigno <i>Relação</i>	Ícone <i>Interdependência</i> <i>Vinculação</i>	Rema <i>Auxílio</i> <i>Coadjuvação</i>
	Índice <i>Comunidade</i> <i>Convivência</i>	Rema <i>Vida conjunta</i>
		Discente <i>Família [...]</i>

E é aqui que se encontra o jogo da abertura da obra, da atemporalidade da sua análise. Agora, poderíamos continuar a análise do conteúdo a partir do último interpretante gerado sucessivamente, mas ainda a primeira rodada de análise não acabou.

Podemos, para o que nos importa aqui, dar por encerrada a análise do conteúdo da obra. Mas a análise da obra vai além do conteúdo. Uma obra de arte, abstrata ou não, é também um existente no que se refere à materialidade, suporte e técnica utilizados, e nesse sentido, devem ter todos os seus aspectos analisados. E antes de tudo, também, estamos tratando de obra de arte e isso também é um signo a ser entendido.

Do ponto de vista da qualidade trazida pela gravura como obra de arte, temos a experiência estética que o expectador vive. Aquilo que dá a ele a expectativa de fruição e que surge como ícone da contemplação. A obra de arte significa, assim, beleza.

Sobre a beleza que também é qualidade e quali-signo da gravura, gostaria de fazer uma breve incursão num segundo nível de avaliação para trazer as conclusões mais gerais desse trabalho para o método, demonstrando como ele afeta todo o entendimento da arte a partir da análise de obras. E também porque o conceito da qualidade “Beleza” ainda não está claro para nós. Quando tratamos da Beleza em sede de Teoria da Arte, o belo aqui deve ser considerado não em sua definição subjetiva, mas na definição filosófica, mutável com o tempo, é, semioticamente, um signo de terceiro nível, definido em uma convenção pela Teoria da Arte.

Quando tratamos a obra de arte como a beleza em si, o objeto a que representa é

um ideal: de virtude, na Grécia; de comportamento, no Realismo Socialista; de justiça, na arte conceitual do pós guerra. E o ideal de beleza em uma arte que não representa nada que conhecemos e que deseja alargar o nível da consciência?

E como dissemos, o signo abstrato não corresponde a um objeto da realidade e a abstração se coloca, dessa forma, como resultado da problematização do signo artístico e como última instância da liberdade de conteúdo. Sem dúvida alguma, esse alargamento dos sentidos sempre foi um dos objetivos da abstração, na qual o Abstracionismo Informal é ainda mais proeminente que o geométrico em alcançar tais objetivos. Podemos assim extrair que esses são os ideais buscados pela estética informal e, portanto, o nosso interpretante. Nesse aspecto, chegamos a uma convenção de beleza para o qual a arte abstrata será símbolo. Essa interpretação leva em consideração especificamente aquele momento. O Signo Beleza, hoje, assumiria outras dimensões e, talvez, o signo abstrato naquele momento em que foi desenvolvido não gerasse este argumento, porque ainda novidade.

Linguagem		
Em relação a si próprio	Em relação ao seu objeto	Em relação ao seu interpretante
Quali-signo <i>Experiência Estética</i>	Ícone <i>Contemplação</i>	Rema <i>Beleza</i>
Legi-signo <i>Beleza</i>	Ícone <i>Ideal</i>	Rema <i>Desconhecido</i>
	Índice <i>Modelo</i>	Rema <i>Multiplicidade</i>
		Discente <i>Fim da universalidade</i>
	Símbolo <i>Abstracionismo</i>	Rema <i>Fim das certezas</i>
		Discente <i>Outro mundo</i>
		Argumento <i>Liberdade e autonomia, para reconstrução de um mundo melhor. Ruptura com os sistemas artísticos.</i>

Mas não basta só o conceito de arte daquele momento. Há a materialidade estrita, o papel, a tinta, a técnica. E aqui estamos a falar em gravura em metal, realizada nas técnicas de água forte e água tinta.

A imagem, na água forte, é criada após sucessivas morsuras em ácido da placa sensibilizada com o breu¹⁹, realizadas cada vez que se faz uma interferência que vede com verniz ou outro vedante (como lápis permeográfico,) a parte para a qual se deseja interromper o processo de corrosão – e, portanto, de escurecimento –. A imagem, portanto, é construída do mais claro para o mais escuro nesse sucessivo retorno ao tanque de percloro de sódio. Ao final, lava-se a placa, faz-se uma impressão para verificar o estado e, para que alguma alteração seja feita na placa, nova aplicação de breu deve ser feita.

Uma vez lavada a placa e retirado o breu, é possível também mudar a técnica para a água forte, na qual a imagem construída pela aplicação integral de verniz na placa, e, com a ajuda de uma agulha ou ponta seca, desenhos sejam feitos no verniz. A placa envernizada é então exposta novamente a um banho de corrosão de ácido, para que esse ácido penetre as aberturas feitas no verniz e corroa a placa, por isso mesmo seu resultado são finas linhas negras de boa definição. É desta técnica que saem as linhas negras do fundo e do elemento central na imagem. A técnica usada, portanto, exige que haja uma construção mental da imagem anterior à sua consecução. Não é desenho, no qual o risco se dá imediatamente no papel de forma direta. É técnica, inclusive, que exige um pensamento em “negativo”, pois a impressão da placa é invertida. Portanto, dificilmente na gravura que usa essas técnicas temos resultados não construídos e trabalhados apenas no acaso, principalmente na arte daquele momento no Brasil. Além disso, na técnica da Água-forte é difícil fazer inúmeras aplicações de breu; uma tendência na técnica é que de uma mesma aplicação, façamos inúmeras morsuras e já construamos muitas camadas e texturas, para retornar minimamente à caixa de breu, embora retornos

¹⁹ O breu-branco é uma resina, que nasce do cerne do tronco de pinheiros. A árvore expele esta resina naturalmente pelo tronco, como forma de autoproteção, quando é danificada ou picada por um inseto da mata. No princípio o breu tem cor branca e brilhante, lembrando um mineral. Com o tempo, solidifica-se, formando uma massa dura, esbranquiçada e cinzenta, ou cinza-esverdeada, bastante quebradiça e facilmente inflamável. Ele é extraído da árvore, separado de sua parte volátil (terebintina), e seu resultado, é então moído na caixa de breu para a aplicação na placa de metal para impressão.

sejam bem-vindos.

A placa gravada é então entintada, com uma tinta de base oleosa, e limpa, até que a tinta permaneça apenas nos seus sulcos, mostrando a superfície desengordurada e brilhante. A placa é, então, posicionada numa prensa, onde um papel previamente umedecido é disposto acima da placa entintada, e o conjunto é passado por uma calandra que pressionará as fibras úmidas do papel para dentro dos sulcos cheios de tinta, transferindo-lhe o desenho.

A gravura, portanto, é processo por meio do qual a imagem que vemos é uma estampa impressa a partir de uma matriz gravada no metal, passada na prensa para que a tinta depositada nos sulcos do metal seja transferida para o papel.

Em relação ao seu objeto a nível de segundidade a gravura refere-se à placa gravada por uma relação direta de ação-resultado. Sendo a imagem estampada índice de uma matriz que poderá ser replicada inúmeras vezes, seu termo é o múltiplo, que é a sua vocação (ainda que nem toda gravura precise ser um múltiplo). O fato de ser múltiplo, gera também que a matriz é um índice do uso de um método democratizador da arte, pelo potencial de se espalhar e pertencer a mais de uma pessoa. A gravura é portanto, índice do modo de produção da sociedade em que se insere.

Materialidade		
Em relação a si próprio	Em relação ao seu objeto	Em relação ao seu interpretante
Sinsigno <i>Exemplar</i>	Ícone <i>Método gráfico</i>	Rema <i>Construção</i>
	Índice <i>Matriz</i>	Rema <i>Múltiplo</i>
		Discente <i>Democratização [...]</i>

Portanto, a Zita escolhe retratar as relações em uma linguagem que é múltipla e democrática e que almeja liberdade e autonomia para a reconstrução de um mundo

melhor. Isso precisa ser levado em consideração.

Talvez possamos resumir: essa obra retrata a preocupação, uma atenção para com aquilo que nos circunda e os elementos dos quais somos interdependentes. Uma proposta de viagem para dentro de nós mesmo em busca destes elementos que nos movem e sem os quais não existimos. Relações são caminhos de mão dupla, trazendo organicidade, eternidade, intimidade. Um ideal de mundo que deve ser levado para todos. Mas isso é só uma possibilidade.

3. Uma outra possibilidade



Zita Viana | s. Título | 1960 | p.e. | Foto: José Maurício Barros Rocha

Primeiridade: uma certa tensão, uma contenção, fechamento.

Descrição. Em uma mancha retangular na vertical, encontram-se diversas figuras disformes de múltiplas tonalidades e texturas em uma composição centralizada. O fundo, de um cinza bem claro, é formado com ranhuras mais escuras em todo seu perímetro, direcionadas para o centro, sendo essas ranhuras mais intensas na parte superior da lateral esquerda, no centro da lateral direita, nas extremidades do

perímetro inferior. Essas ranhuras estão também presentes em quase todo entorno da composição central, direcionadas para fora da figura, exceto pelo perímetro formado a partir do retângulo preto à direita.

Com relação às figuras, notamos a presença de um grosso contorno separando a composição central em dois conjuntos:

- o da direita, composto por duas figuras brancas alongadas, a primeira, bastante delgada na base, até alarga-se na parte de cima em um movimento arredondado, e terminar abruptamente por numa reta um tanto ascendente, e uma segunda, bem mais curta e mais homogênea em sua indicação retangular, que finaliza embaixo um tanto arredondada na parte inferior direita. As duas estão unidas por um pequeno contato, entre a parte superior esquerda da segunda e lateral direita da primeira no momento em que inicia seu movimento arredondado no contato delas, seus perímetros estão indicados por um leve riscado, mostrando que, apesar da continência das figuras, dentro do círculo, elas permanecem sendo duas. Atrás desse primeiro conjunto, há um retângulo inteiramente preto, sem contorno;
- o conjunto da esquerda está inteiro contornado e apresenta-se mais complexo, com ao menos elementos. Há um elemento branco, que parte da base da figura por toda a sua extensão vertical pela direita, contorna sua parte superior e descende pela esquerda em um movimento sinuoso, interrompendo-se na parte superior, na mesma altura que a figura da direita faz um movimento circular. A parte superior que esse elemento circunda, é um retângulo bem irregular, de arestas arredondadas, e cuja aresta inferior direita termina em um movimento sinuoso para baixo, transformando-a numa ponta que parece escorrer. Essa figura é preenchida com uma textura de pontos brancos bem alargados numa superfície de um cinza bem escuro. À esquerda desse elemento superior, entre ele e o elemento branco que o circunda, nasce um elemento cinza médio que, em movimentos sinuosos, segue este elemento superior e sua ponta escorrida até encontrar-se como o elemento branco e segui-lo até a base em linha reta. Essa figura, une-se a outra de mesma tonalidade, em formato retangular, mais atarracado, que toca o

elemento branco em sua finalização e é superposto por uma outra forma, agora ovalada e de cinza mais escuro. Todos esses elementos cinzas são separados também por um leve riscado, mostrando que, apesar da continência das figuras, dentro do conjunto, elas permanecem sendo várias.

O espaço que divide os dois conjuntos é mínimo e é inteiramente preenchido pelas ranhuras do entorno da composição central. E então notamos que elas assumem função importante na imagem, ainda que pareçam tão casuais: se apenas as duas imagens centrais estivessem presentes, a composição seria bem estática, como todos os elementos centralizados, verticalizados, muito poucas ou muito sutis linhas diagonais. Mas essas ranhuras estabelecem toda uma tensão entre as imagens colocadas ali. E então confirmamos a nossa primeiridade, e partimos a análise sobre essa tensão. E percebemos então que da visualização de um único conjunto central percebemos, através da descrição, a existência de dois conjuntos, que agora são contrapostos e temos a tendência de enxergá-los como Um novamente, pela atração que exercem entre si.

De novo, temos que reconhecer que essa é uma imagem que não conhecemos e que qualquer tentativa de guiarmos apenas pela aparência desta figura com coisas que conhecemos – árvores, um beijo, uma senhora e seu cajado, o profeta Maomé – não se justificam em absoluto. Ficamos, novamente, apenas com a tensão entre as figuras e, porque não, com a relação entre elas. Vê-se que, talvez estejamos confirmando que essa é uma preocupação recorrente do processo de Zita. E então retornamos a muito do que já havíamos dito, pois aqui vemos um tanto das linhas onduladas que já tratamos, referindo-nos a intimidade, carinho, apelo emocional, prazer. E reiteramos que, igualmente, a representação aqui trazida é feita também em uma linguagem que é múltipla e democrática e que almeja liberdade e autonomia para a reconstrução de um mundo melhor. Isso precisa ser levado em consideração.

E de novo, podemos extrair uma possibilidade de argumento, bem próxima da análise feita, em relação a outra obra: há novamente uma atenção para com os elementos dos quais somos interdependentes. Relações são caminhos de mão dupla, trazendo intimidade, emoção e interdependência. Uma chamamento à essa necessidade que deve ser levada para todos.

ANEXO
CATÁLOGO

Zita Viana de Barros, Retrato Célia Viana de Barros, aquarela sobre papel, 36,5 x 19 cm, 1953



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Colégio, Óleo sobre tela, 72x90 cm, 1955



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, Óleo sobre tela, 48x90 cm, c.1955



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, Pastel oleoso sobre tela, 70 x 55,5cm, c. 1955



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, Óleo sobre tela, c.1955



Foto: Fernando Pacheco

Zita Viana de Barros, Sem Título, Óleo sobre tela, c.1955



Foto: Fernando Pacheco

Zita Viana de Barros, Retrato Yayá, Óleo sobre tela, c.1955



Fotos: Fernando Pacheco

Zita Viana de Barros, Caderno de estudos, xilogravura, 1960



Fotos: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Caderno de estudos, xilogravura, 1960



Fotos: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Caderno de estudos, xilogravura, 1960



Fotos: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Caderno de estudos, xilogravura, 1960

(



Fotos: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura com comentários de João Luis Chaves, água forte, 1960

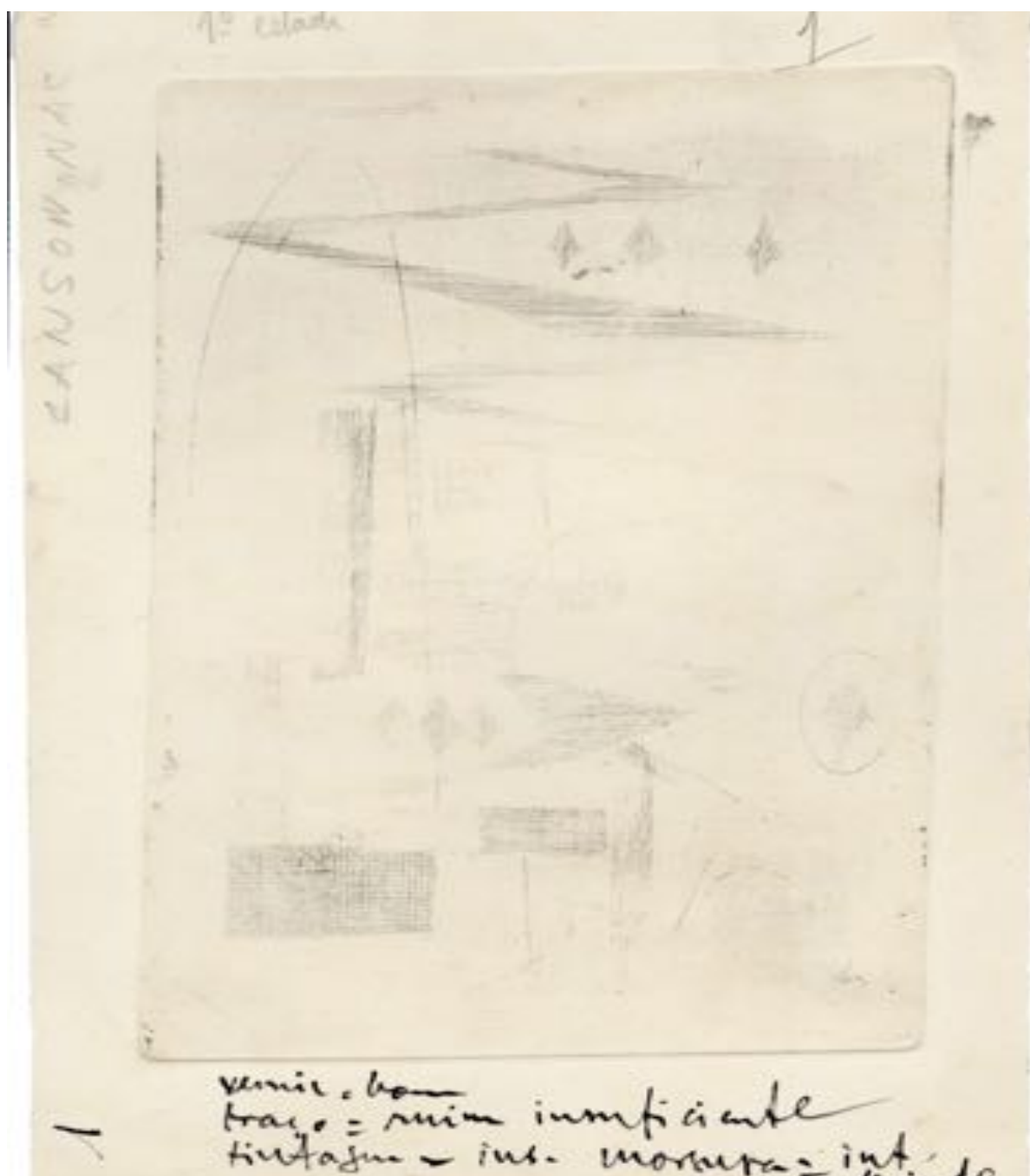
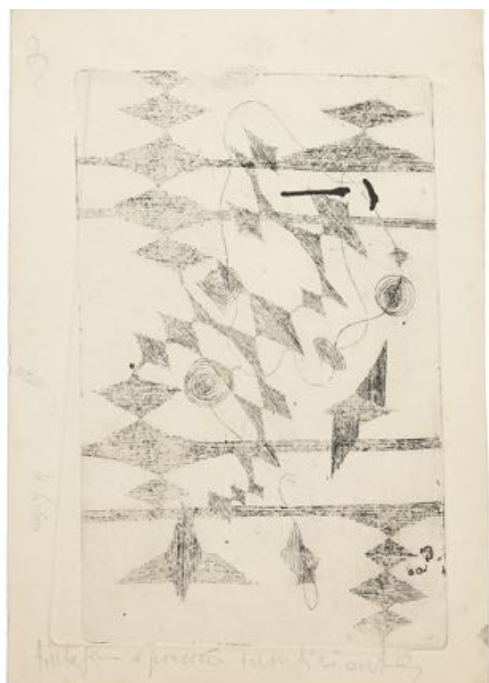
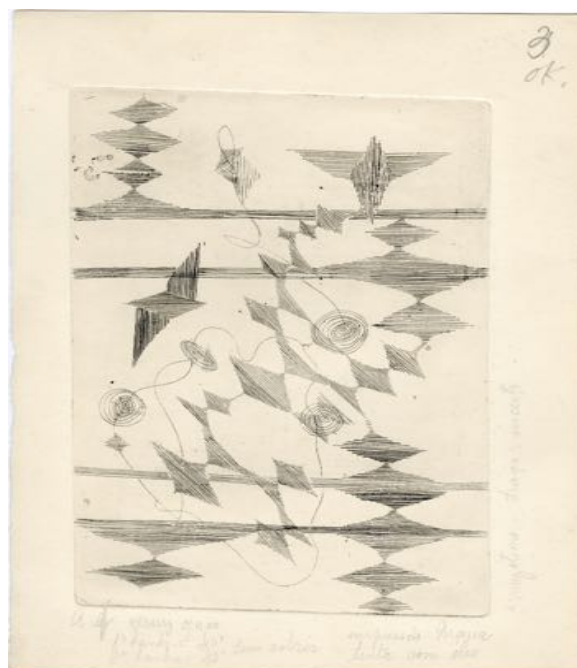


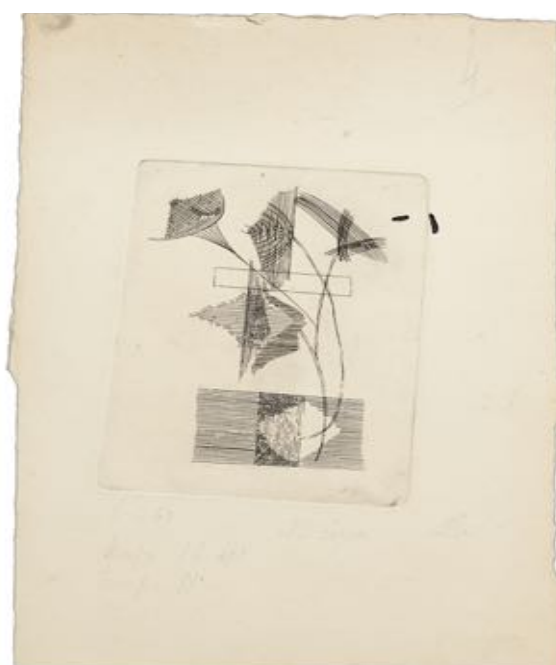
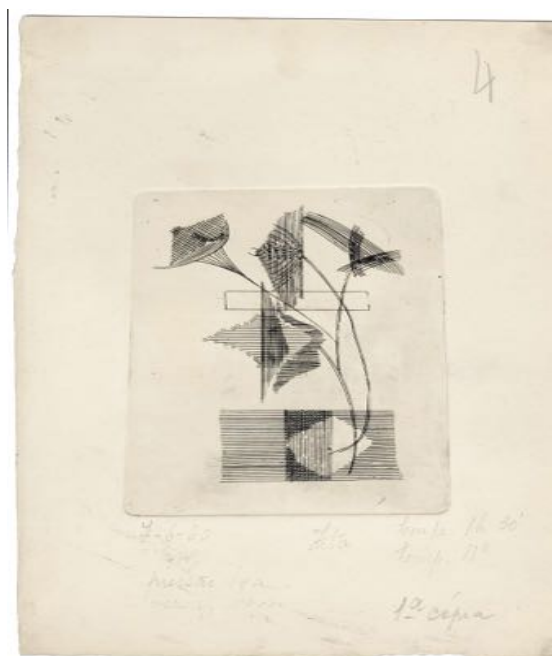
Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura, água forte, 20x12,5cm, 1960



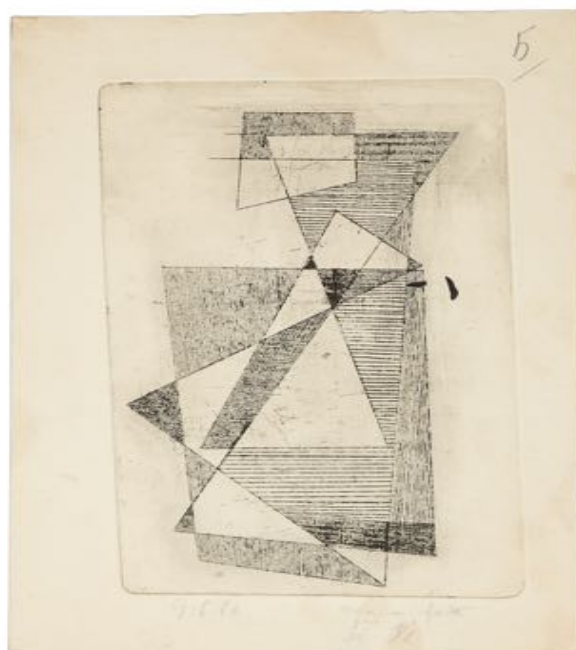
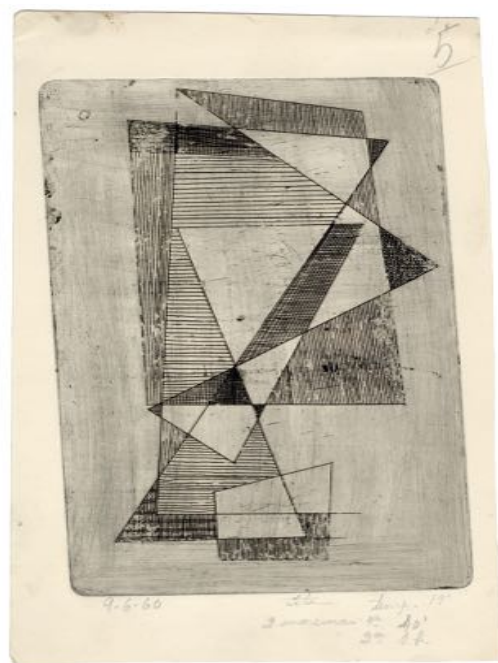
Fotos: José Maurício Barros Rocha
Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura, água forte, 12,5x10cm, 1960



Fotos: José Maurício Barros Rocha
Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura, água forte, 20x12,5 cm, 1960



Fotos: José Maurício Barros Rocha
Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura, água forte, 12,6x9,90cm, 1960



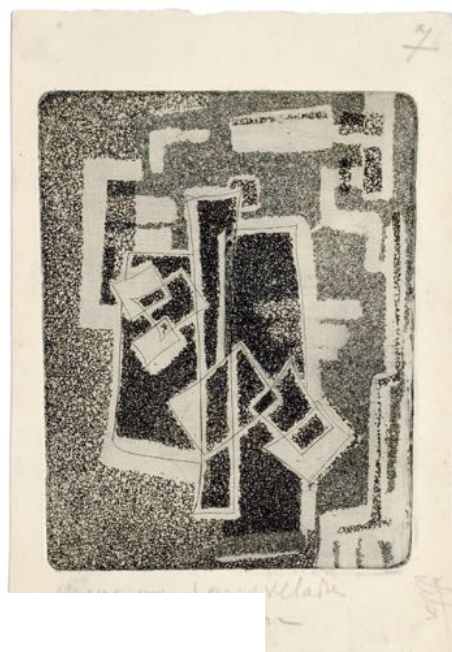
Fotos: José Mauricio Barros Rocha
Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura, água forte e água tinta, 12,6x10cm, 1960 (provas de estado)



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Exercício de calcogravura, água forte e água tinta, 12,6x10cm, 1960 (provas de estado)



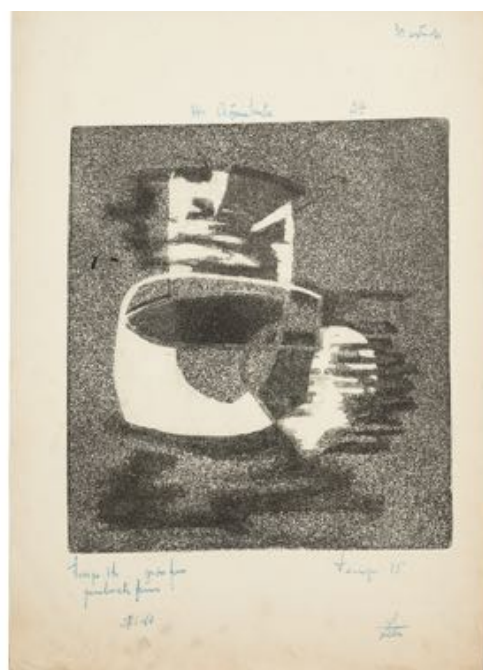
Fotos: José Mauricio Barros Rocha
Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água tinta, 22x19,6cm, 1960 (provas de estado)



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água tinta, 22x19,6cm, 1960 (provas de estado)



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água tinta, 22x19,6cm, 1960

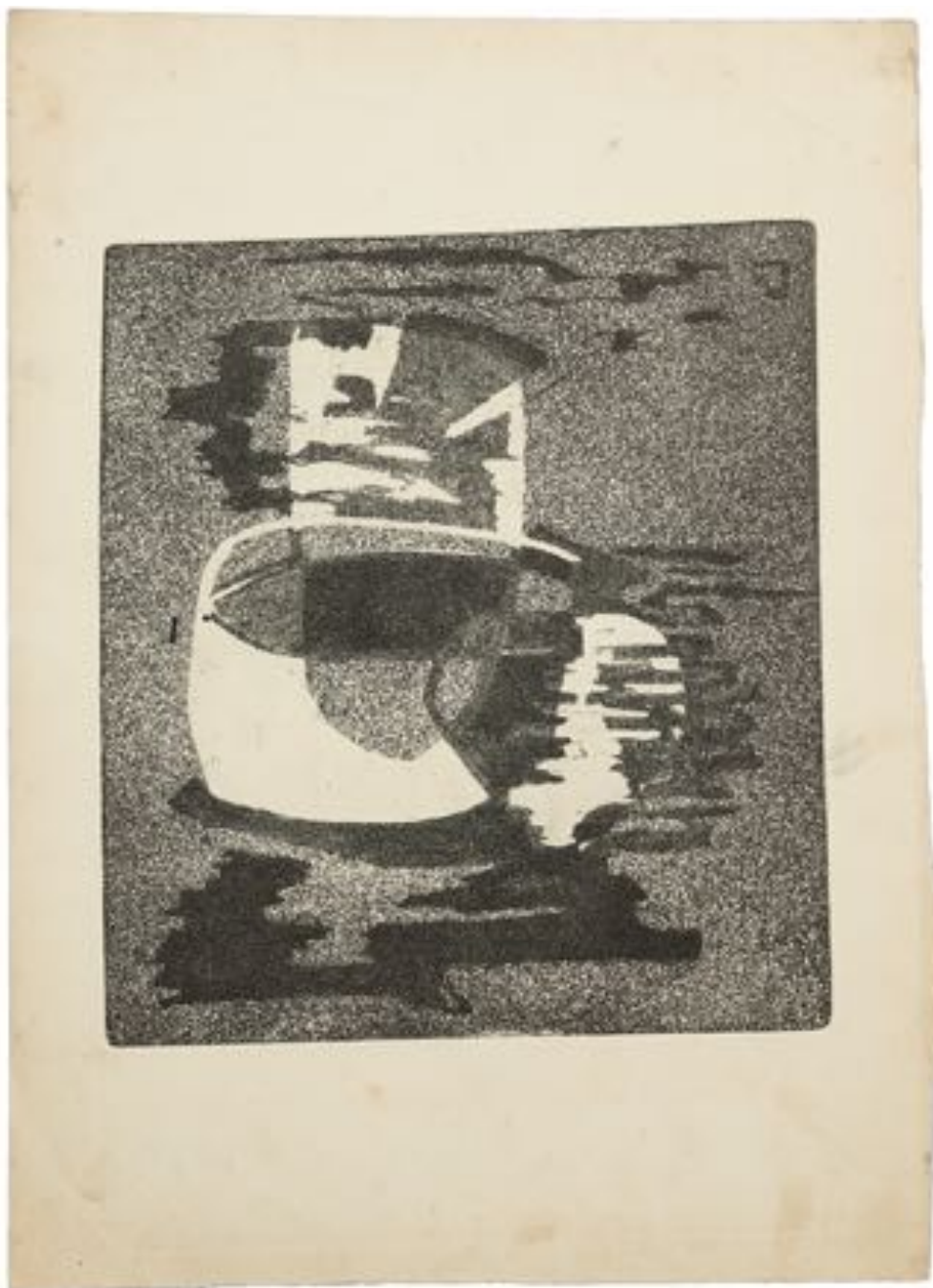


Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte, 19,5x20cm, 1960

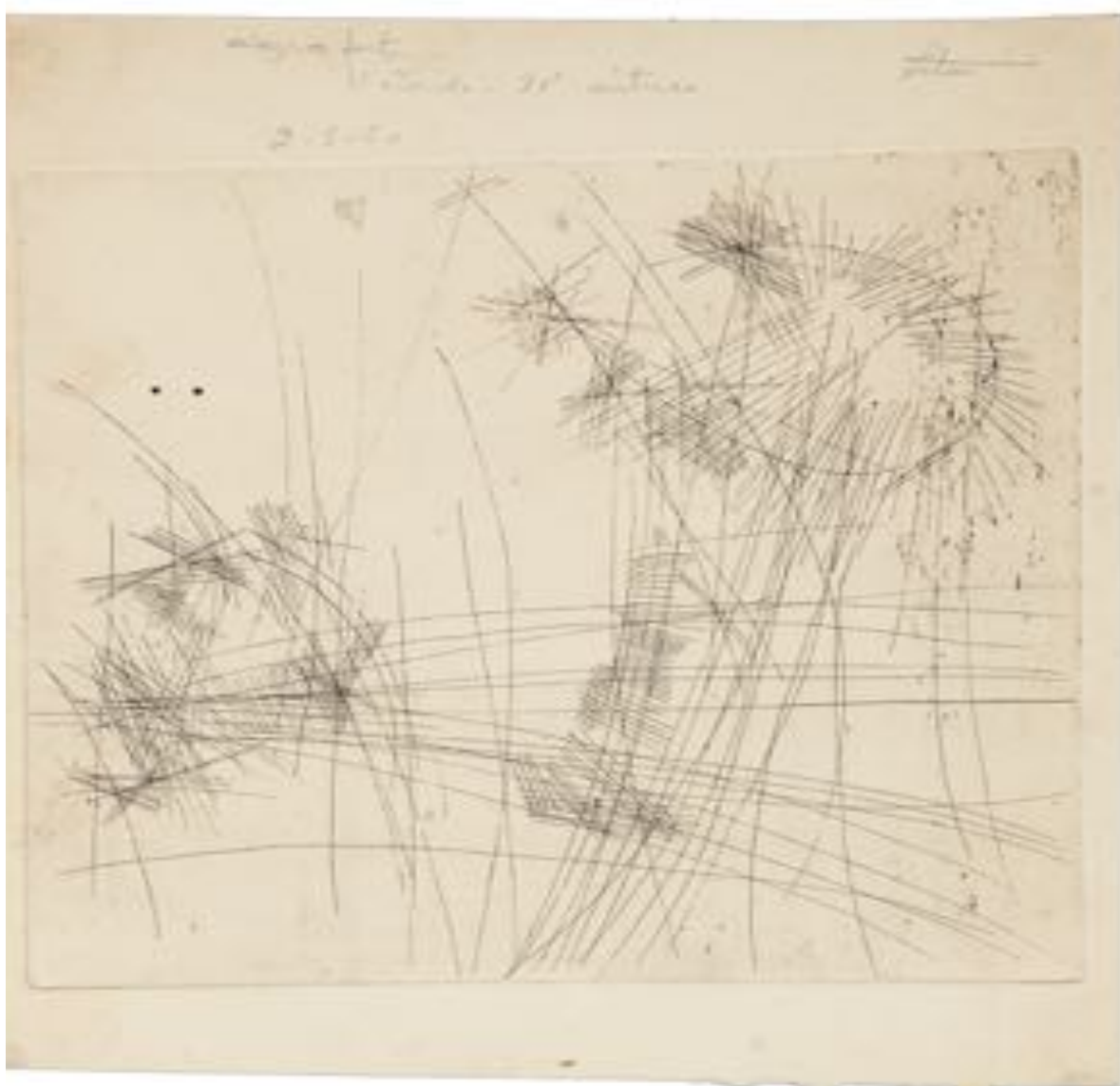
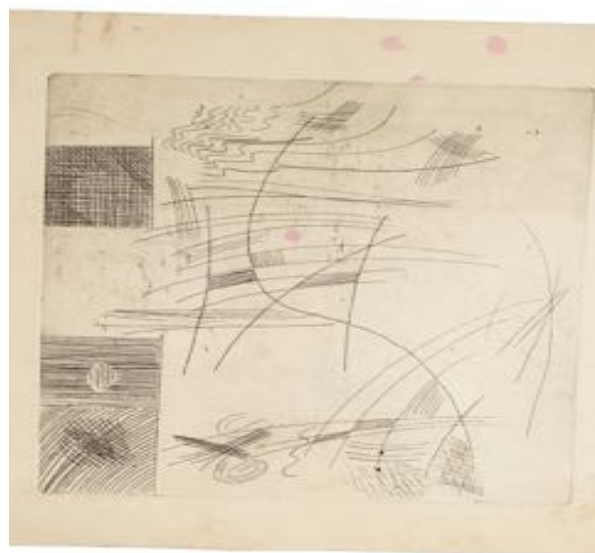
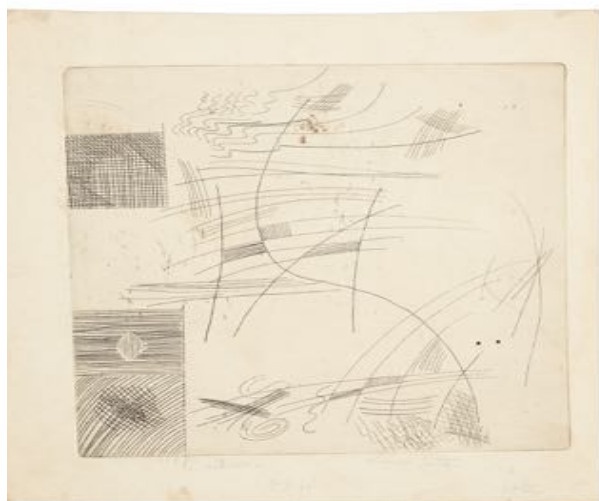
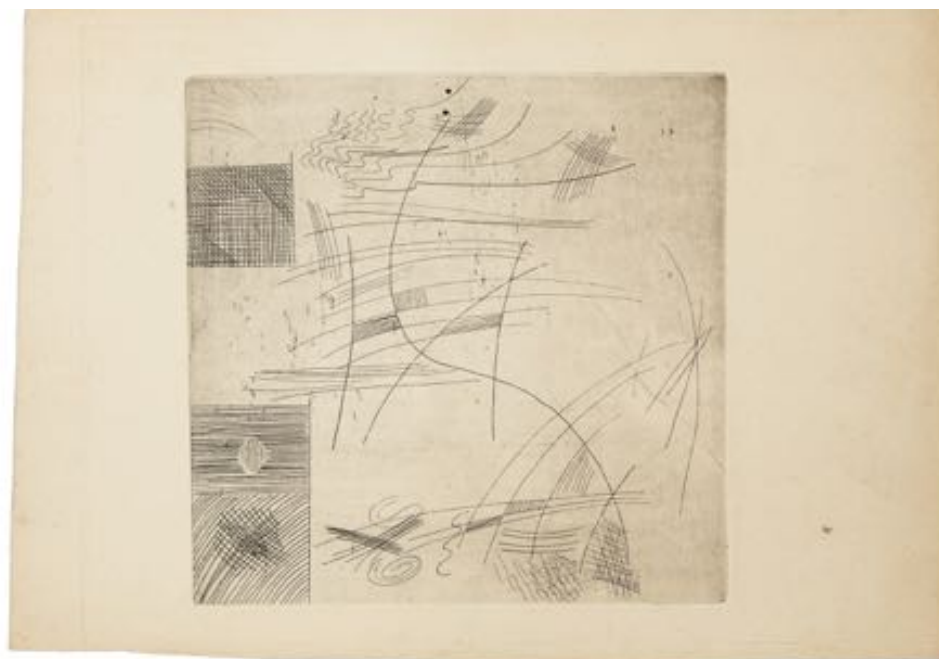


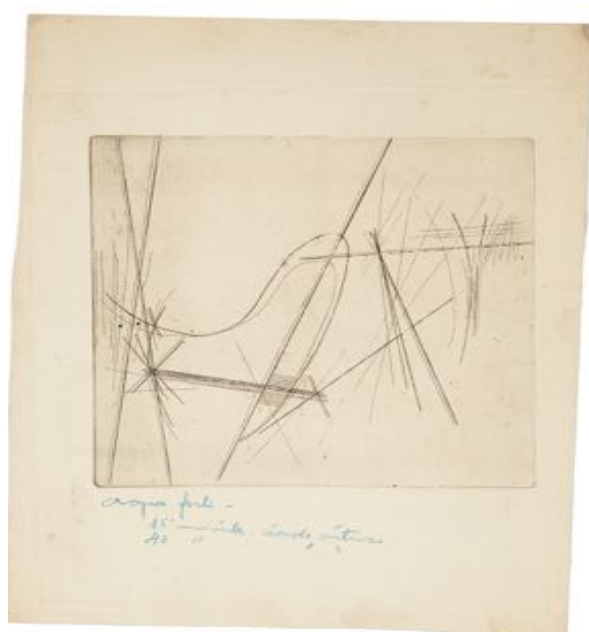
Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte, 19,6x19,3cm 1960



Fotos: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 19,9x19,7cm, 1960
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 19,9x19,7cm, 1960



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte, 19,6x20,1 cm, 1960 (provas de estado)



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte, 19,6x20,1cm, 1960



Foto: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,6x16,0cm, 1960
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,6x16,0cm, 1960
(provas de estado)**



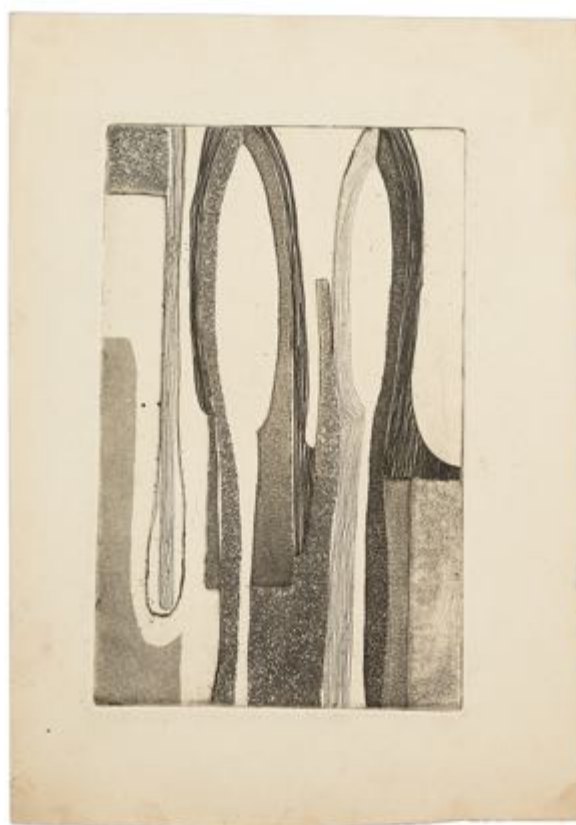
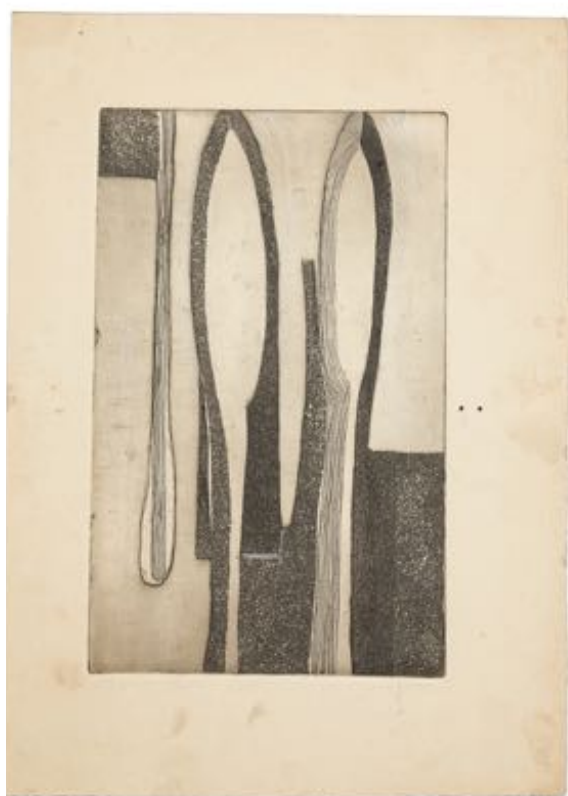
Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,6x16,0cm, 1960



Foto: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 25,2x15,6cm, 1960
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 25,2x15,6cm, 1960
(provas de estado)**



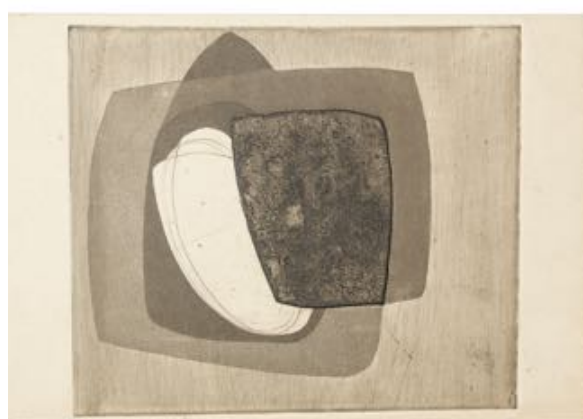
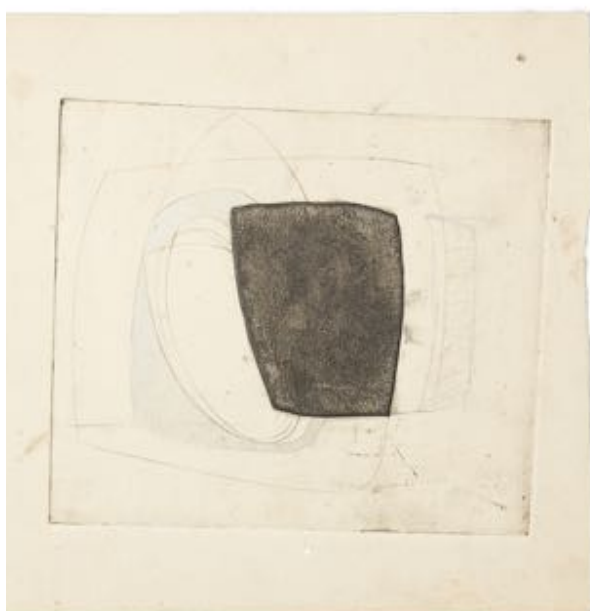
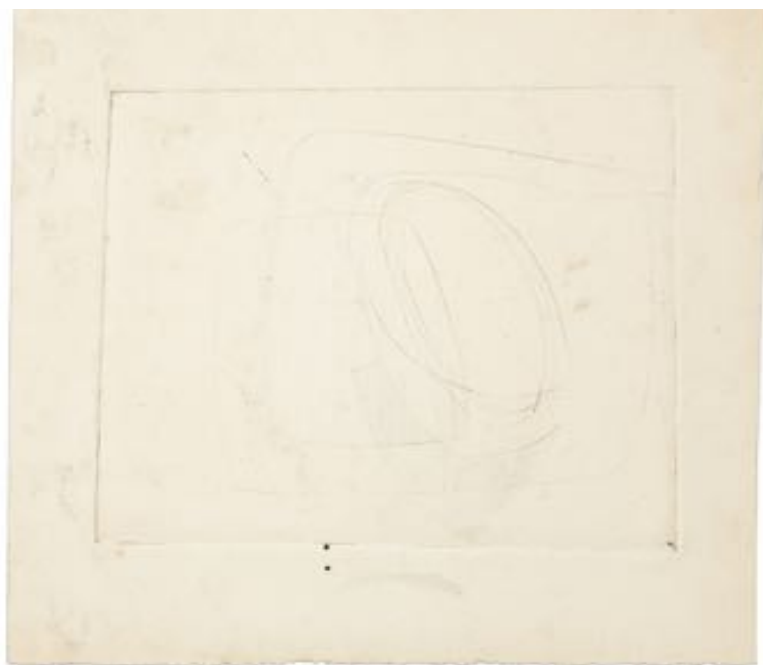
Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 25,2x15,6cm, 1960



Foto: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,8x19 cm, 1960
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,8x19 cm, 1960

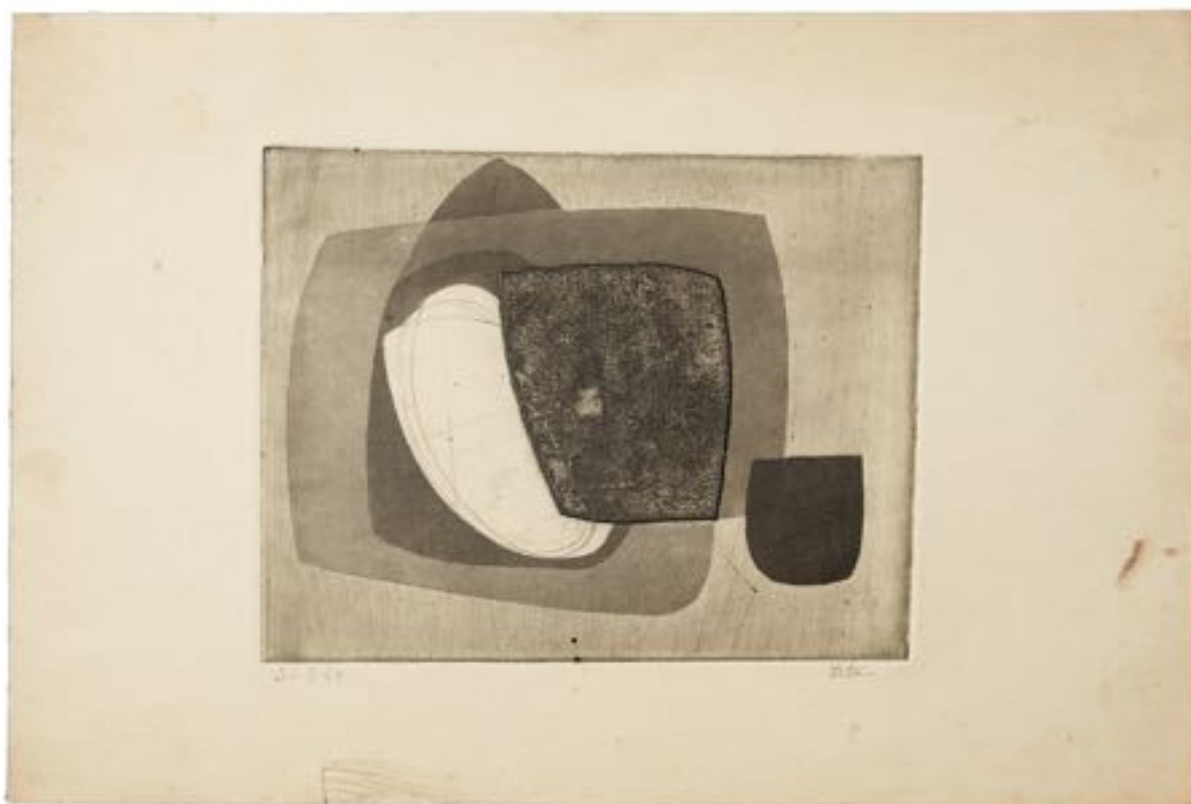
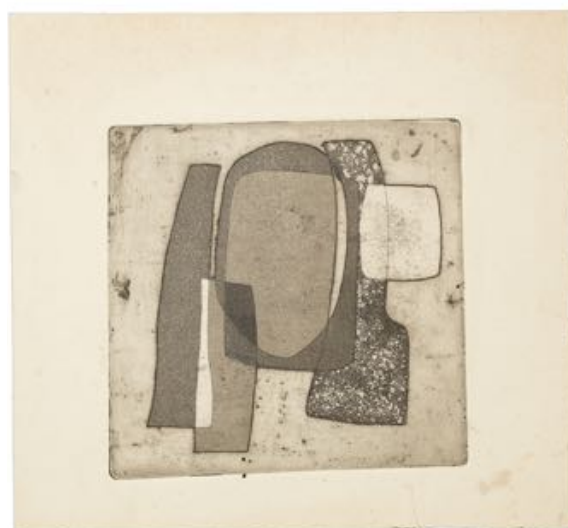
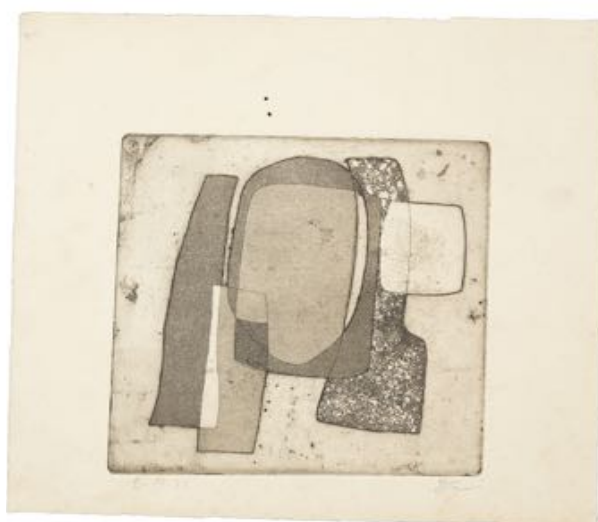
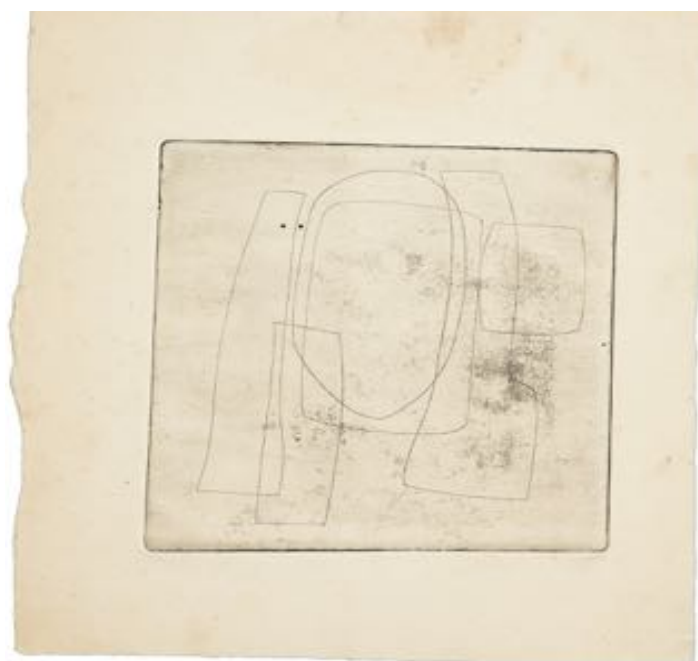


Foto: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,5x16,2 cm, 1960
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 15,5x16,2 cm, 1960



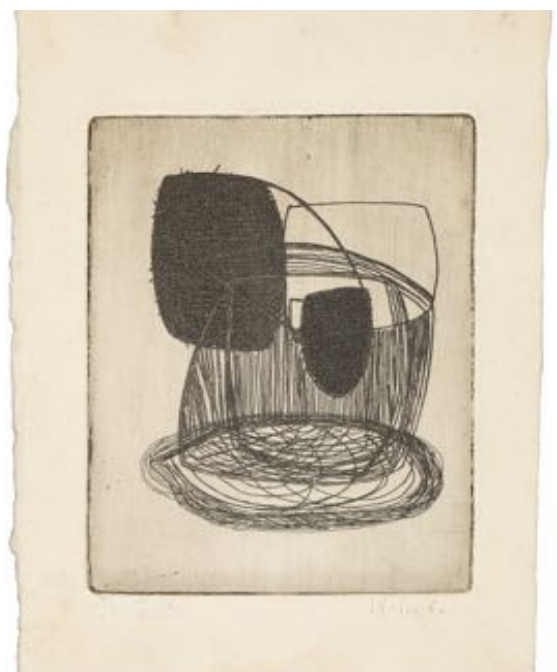
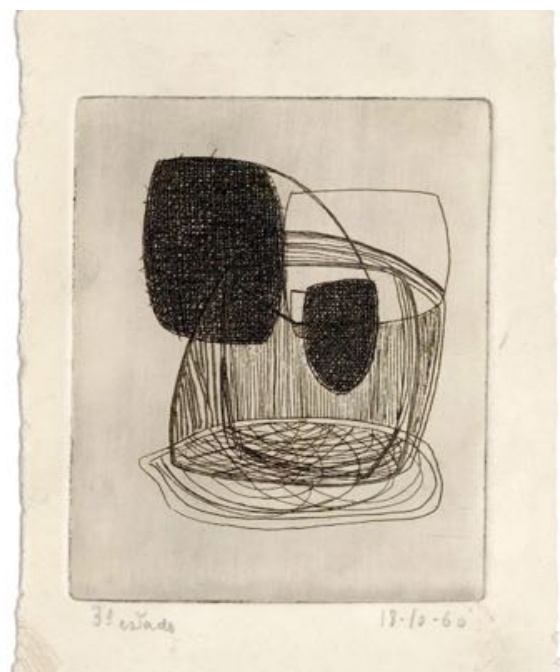
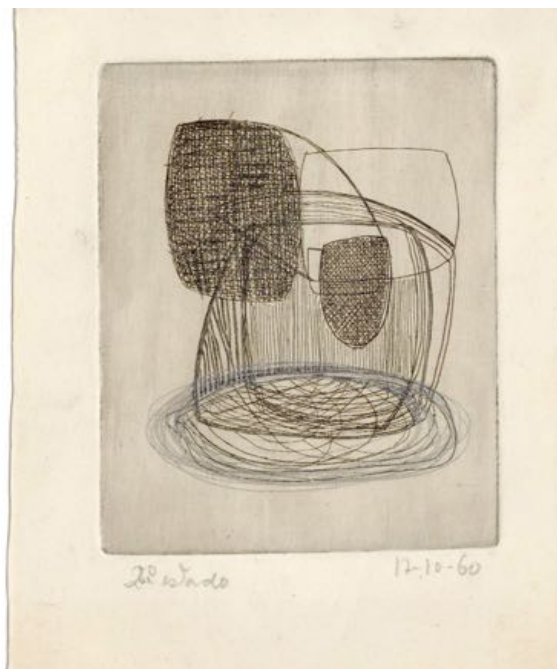
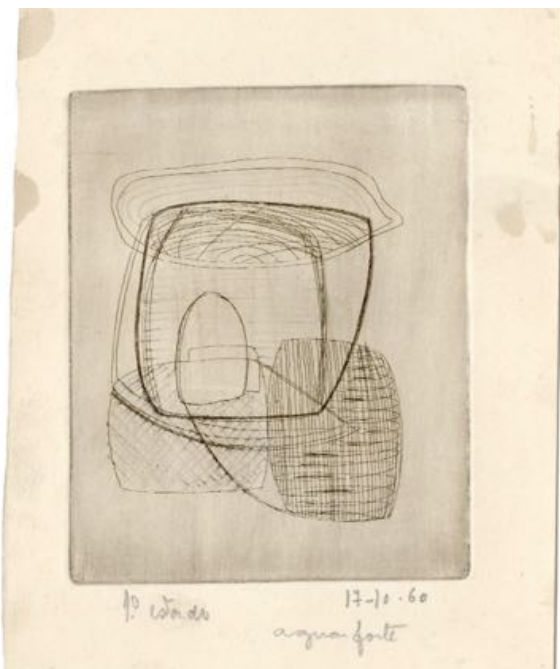
Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 1960 (prova de estado)



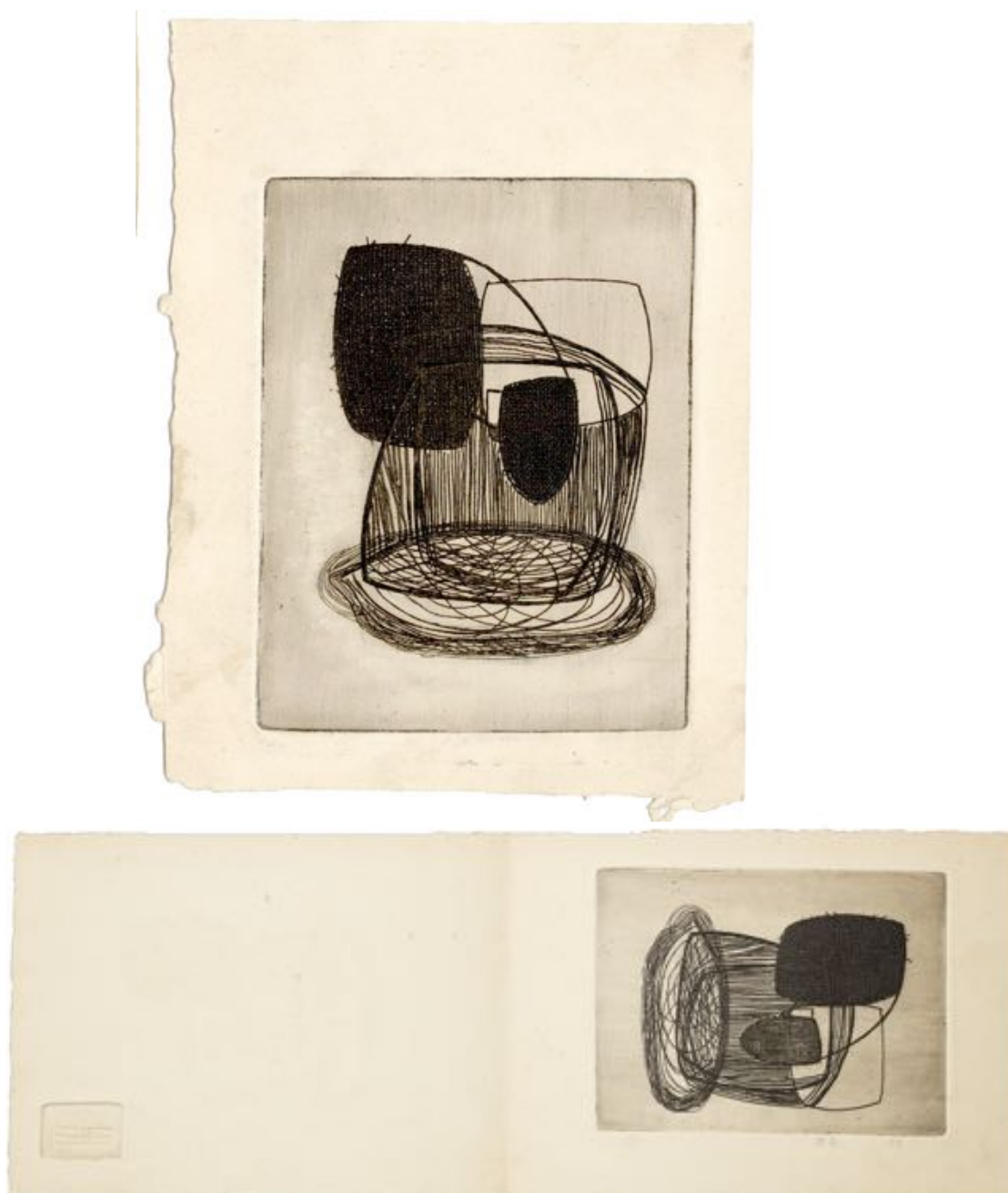
Foto: José Maurício Barros Rocha

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 12x9 cm, 1960
(provas de estado)**



Fotos: José Mauricio Barros Rocha
José Mauricio Barros Rocha/ Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 12x9 cm, 1960 e versão cartão com carimbo Estúdio Gravura



Fotos: José Mauricio Barros Rocha
Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Três meninas, xilogravura, c. 1960



Foto: Fernando Pacheco

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 12,7x9,3 cm, 1960



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, xilogravura, 30x43,5cm, 1960



Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Sem Título, xilogravura, 22,2x48,2cm, 1961



Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 30,5x50,5cm, 1961

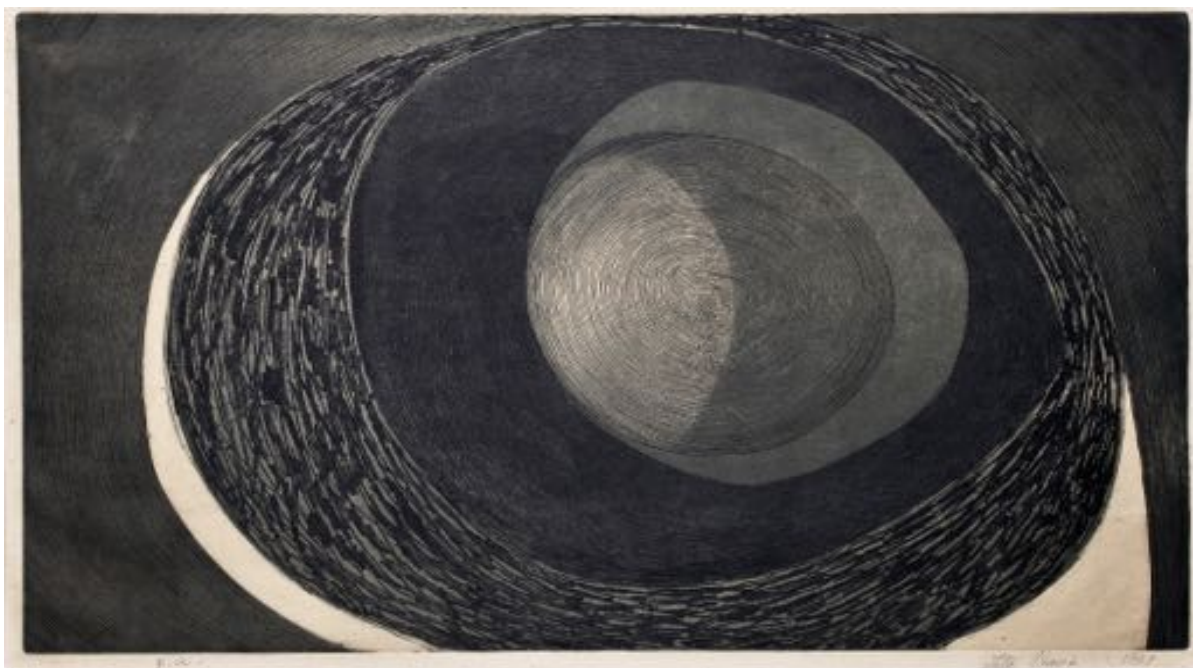


Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 20,5x43,4cm, 1962

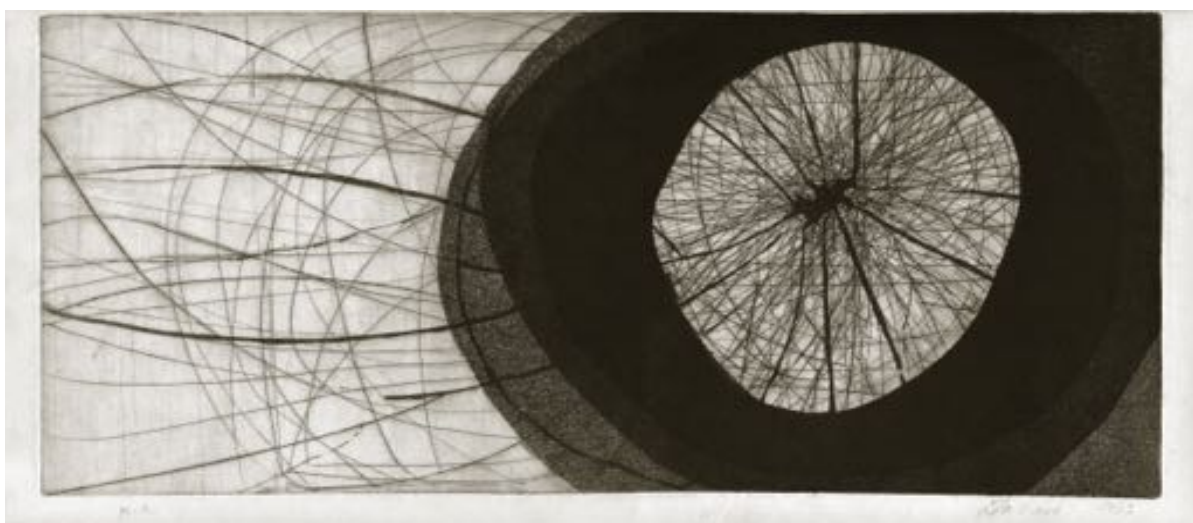
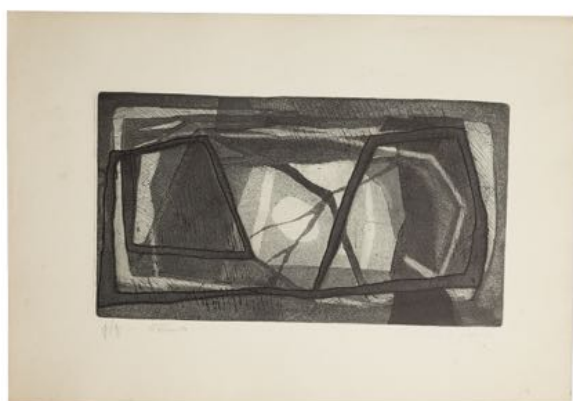
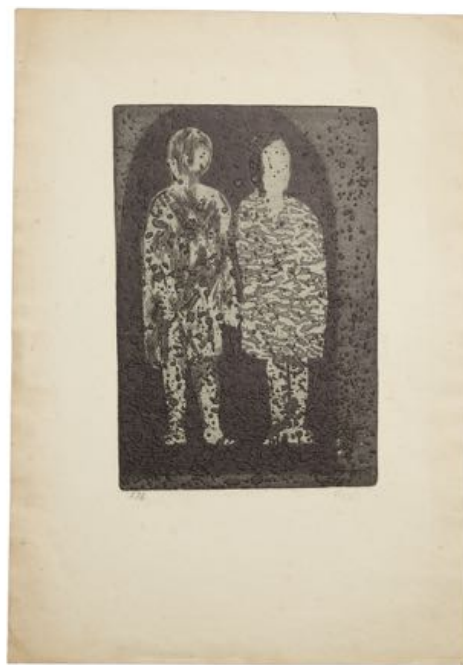


Foto: José Maurício Barros Rocha

Álbum 9 gravadores do Estudio Gravura, 1962
(Capa, propósito, Introdução, xilogravura de Zita Viana i/i)

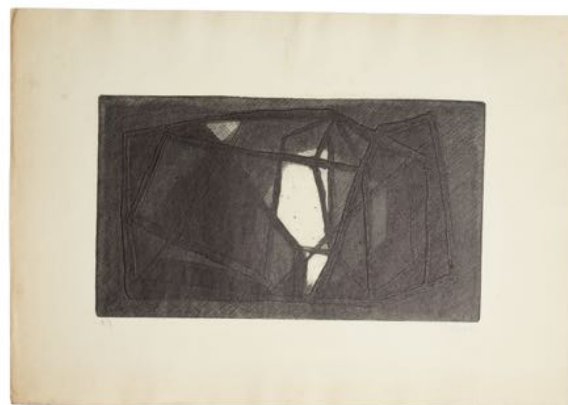


Álbum 9 gravadores do Estudio Gravura, 1962
(Calcogravuras de Hans Grudzinski, h/h; Hannah Brandt, h/h; e Camilla Cerqueira César, noturno, j/j; e Xilogravura de Hannah Brandt, Barcos, c/c)



Fotos: Cláudio Manculi

Álbum 9 gravadores do Estudio Gravura, 1962
(Calcogravuras de Ana Schultz, g/g; Camilla Cerqueira César, g/g; e Teresa Labiola, g/g; e Xilogravura de Ana Schultz, Casa de Fazenda, k/k)



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, 1962 h/h (integrante do Álbum Álbum 9 gravadores do Estudio Gravura)



Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 296x29,cm, 1963



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 29,8x49,5 cm, 1963

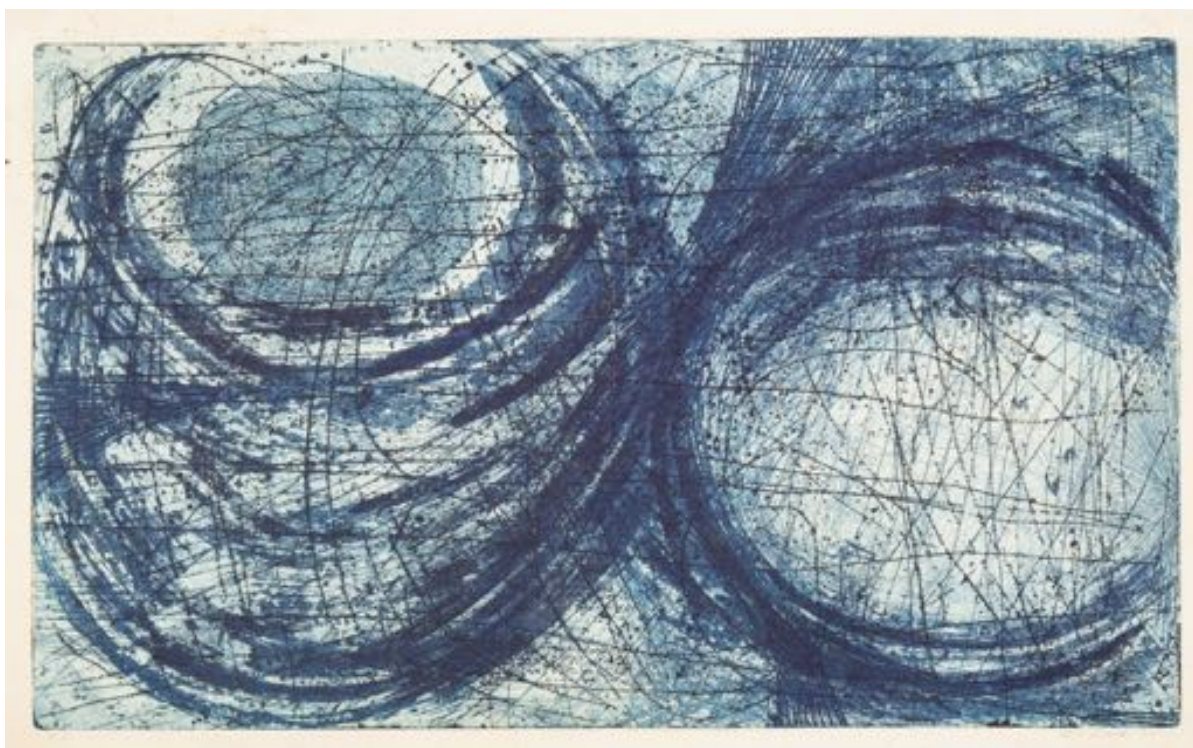
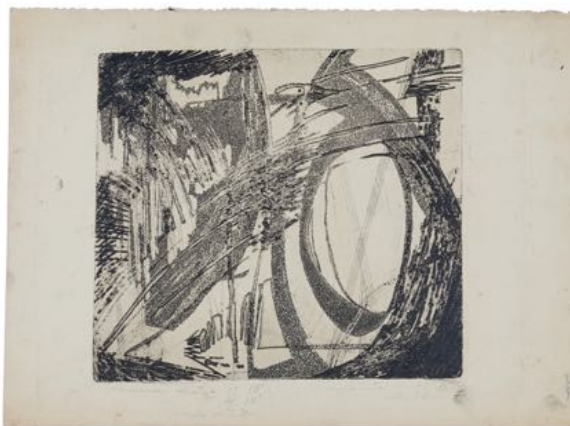


Foto: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 22,1x19,8cm, 1963
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 22,1x19,8cm, 1963
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 22,1x19,8cm, 1963
(provas de estado)**



Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 20,6x29cm, 1964

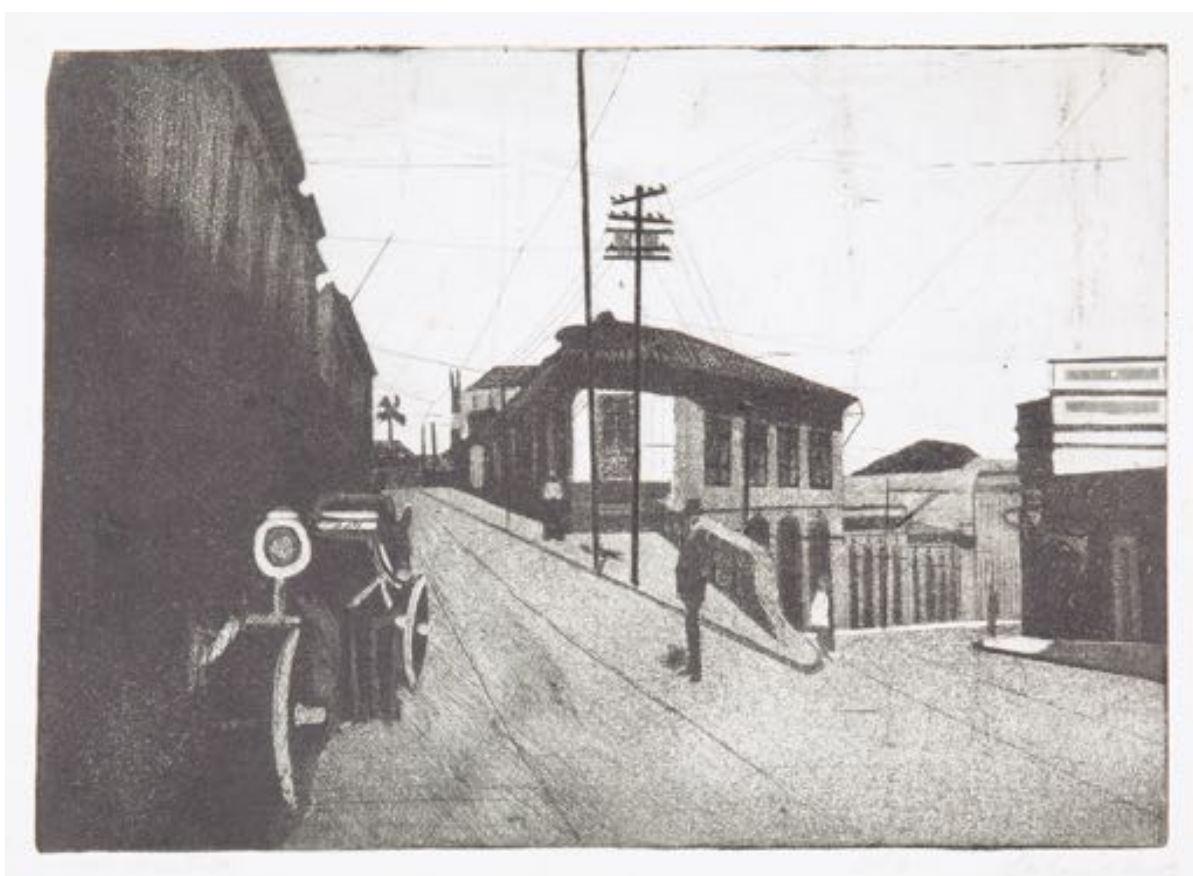


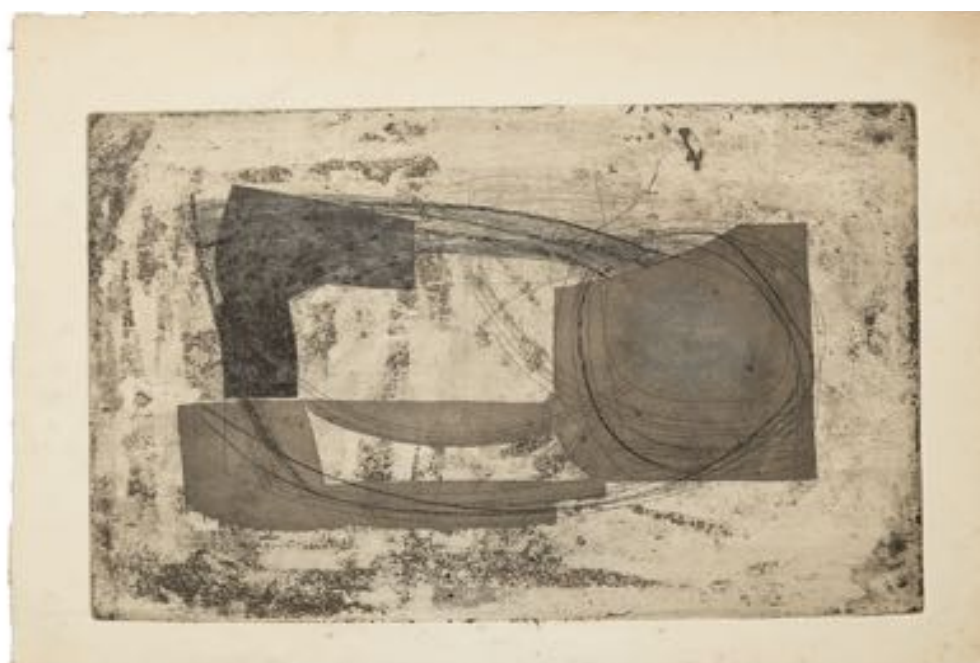
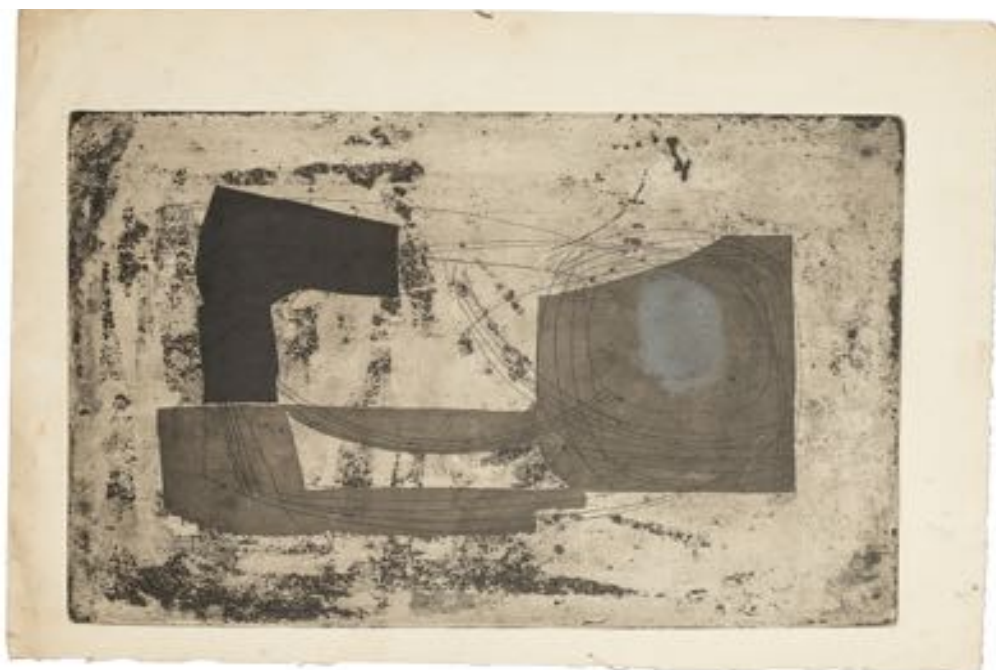
Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta,, 15,1x19,7cm, 1963



Foto: José Maurício Barros Rocha

**Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 19,8x28,7cm, s/d
(provas de estado)**



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 19,8x28,7cm, s/d

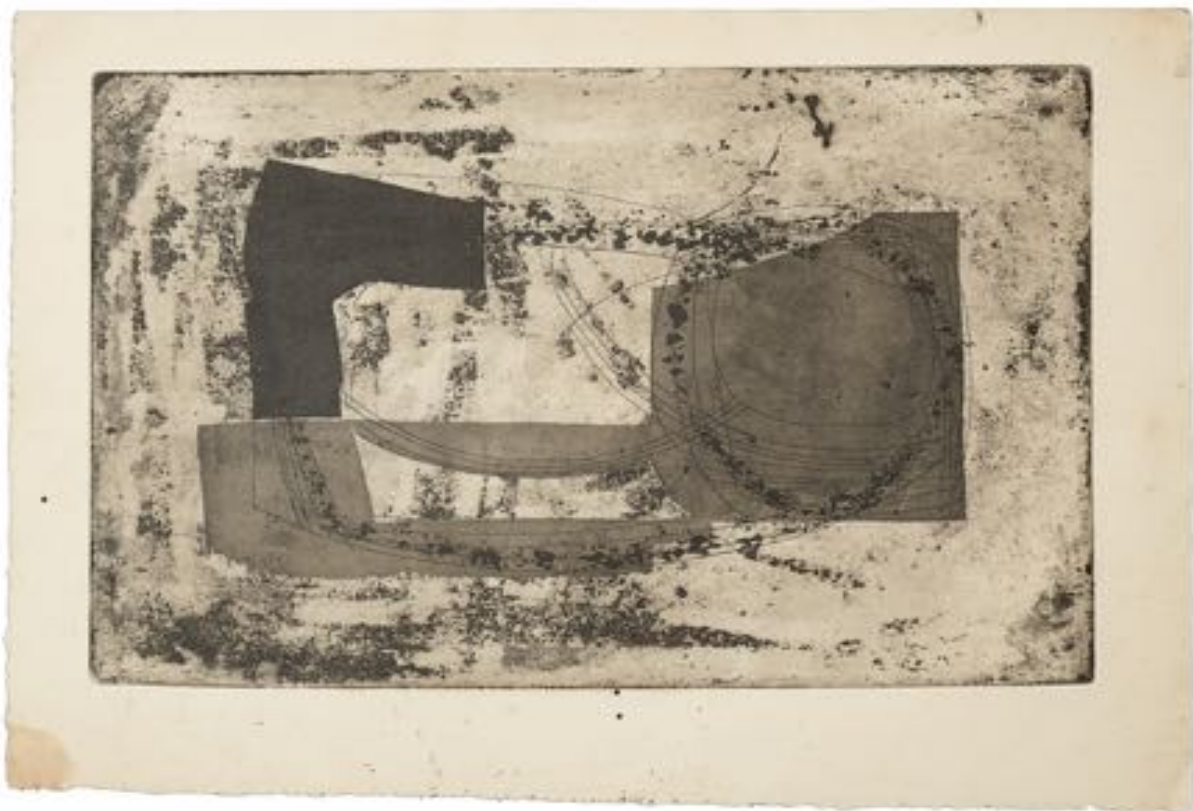
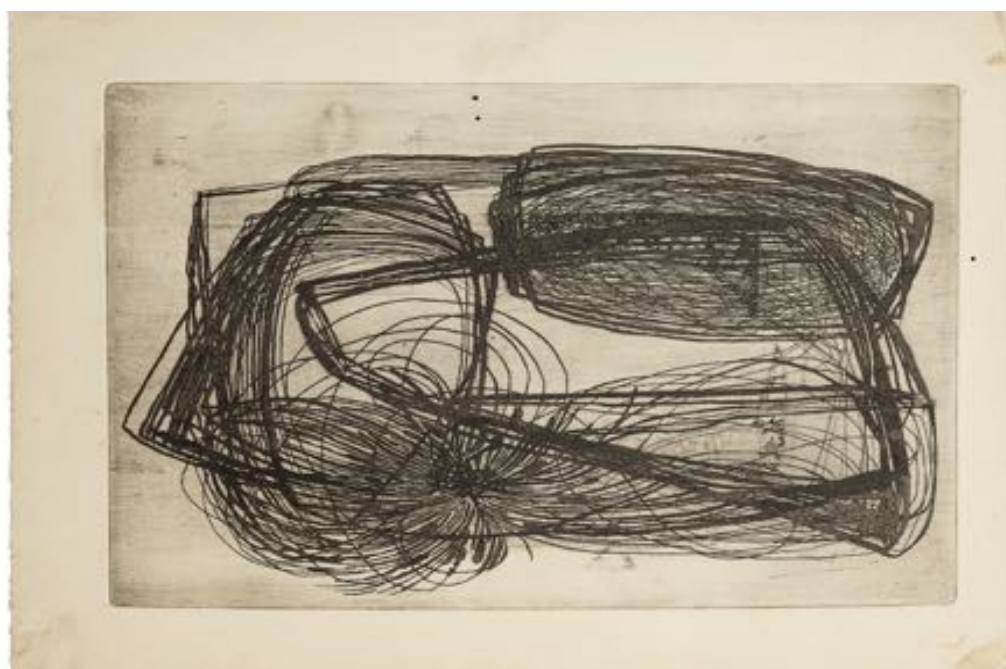
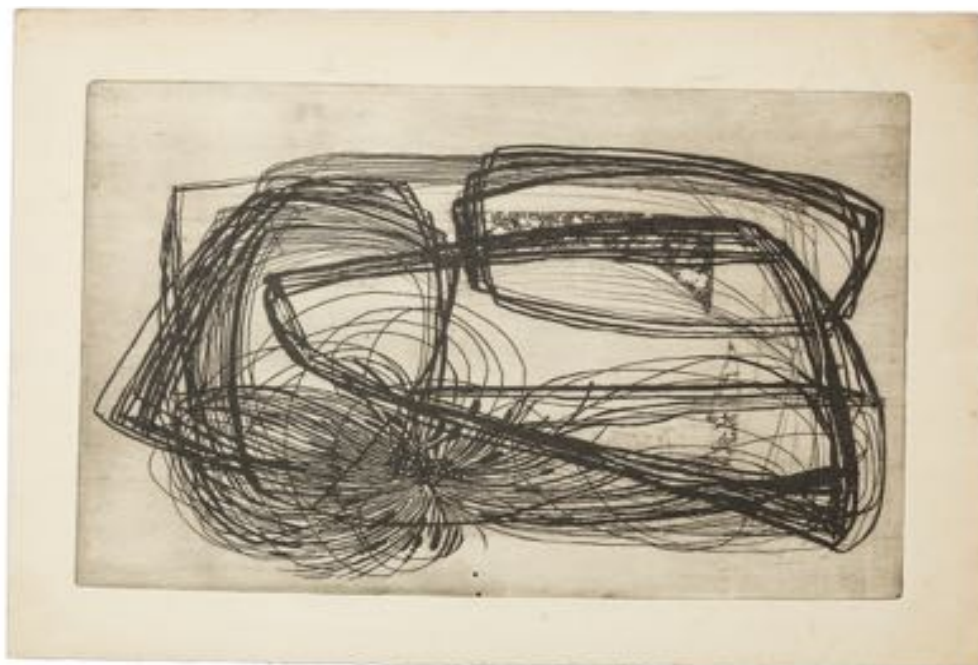


Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte, 19,8x28,7cm, s/d (provas de estado)



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 19,8x20 cm, s/d

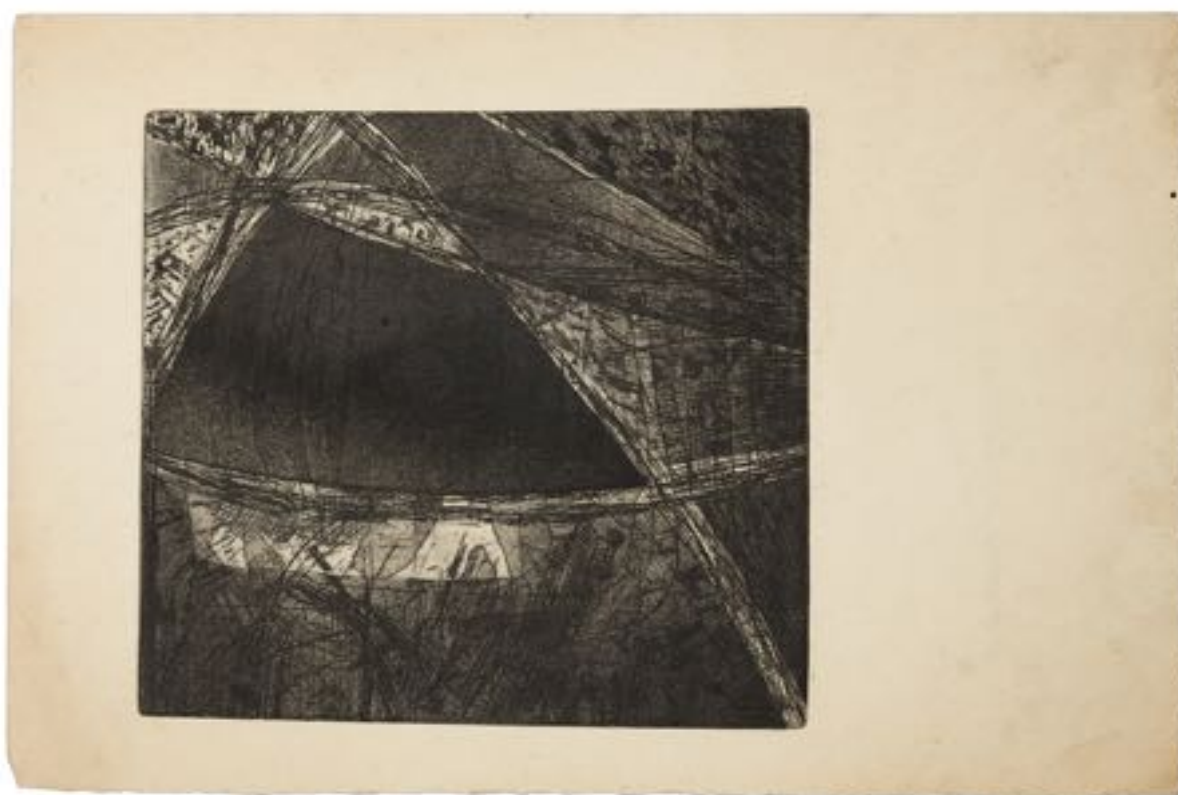


Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, ,29x7x20cm, s/d



Foto: José Maurício Barros Rocha

Zita Viana de Barros, Sem Título, água forte e água tinta, 27x58,9 cm, 1970



Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, inacabada,, água forte, 19,2x22,1cm, s/d

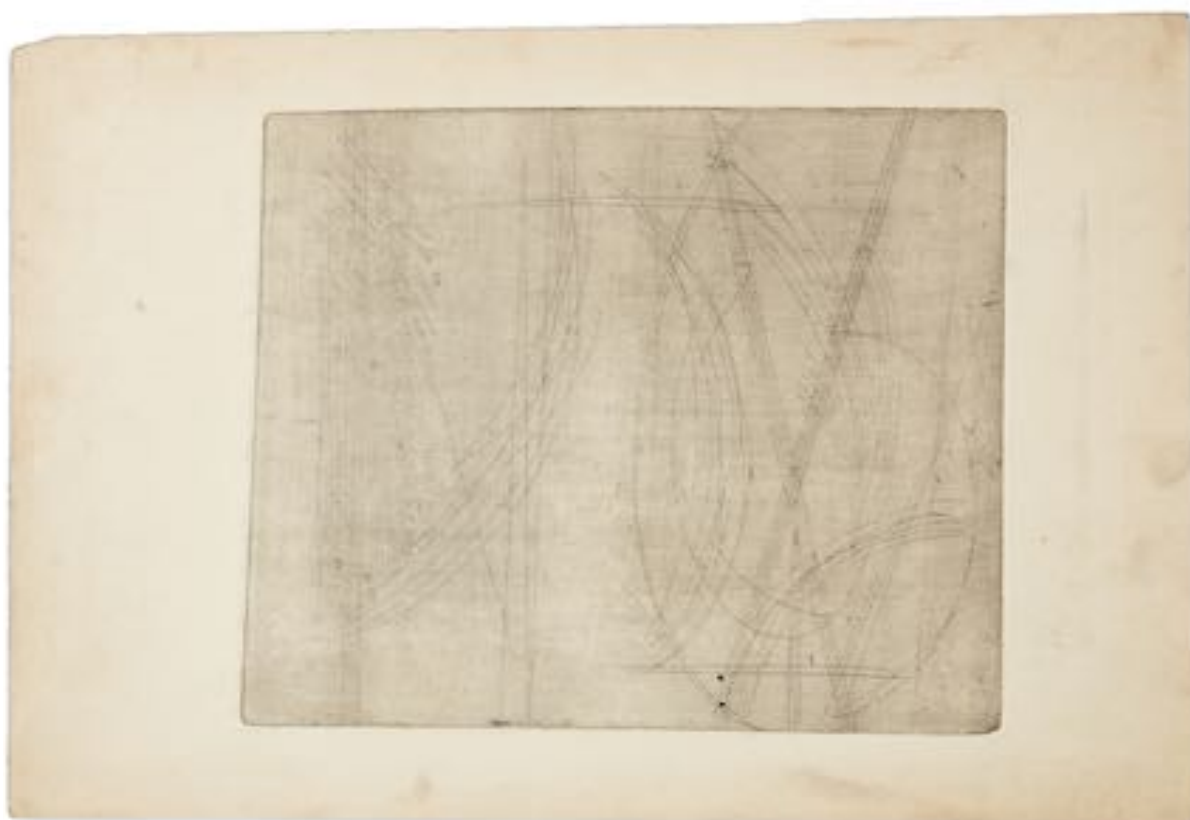


Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, inacabada,, água tinta, 23,5x29,8cm, s/d

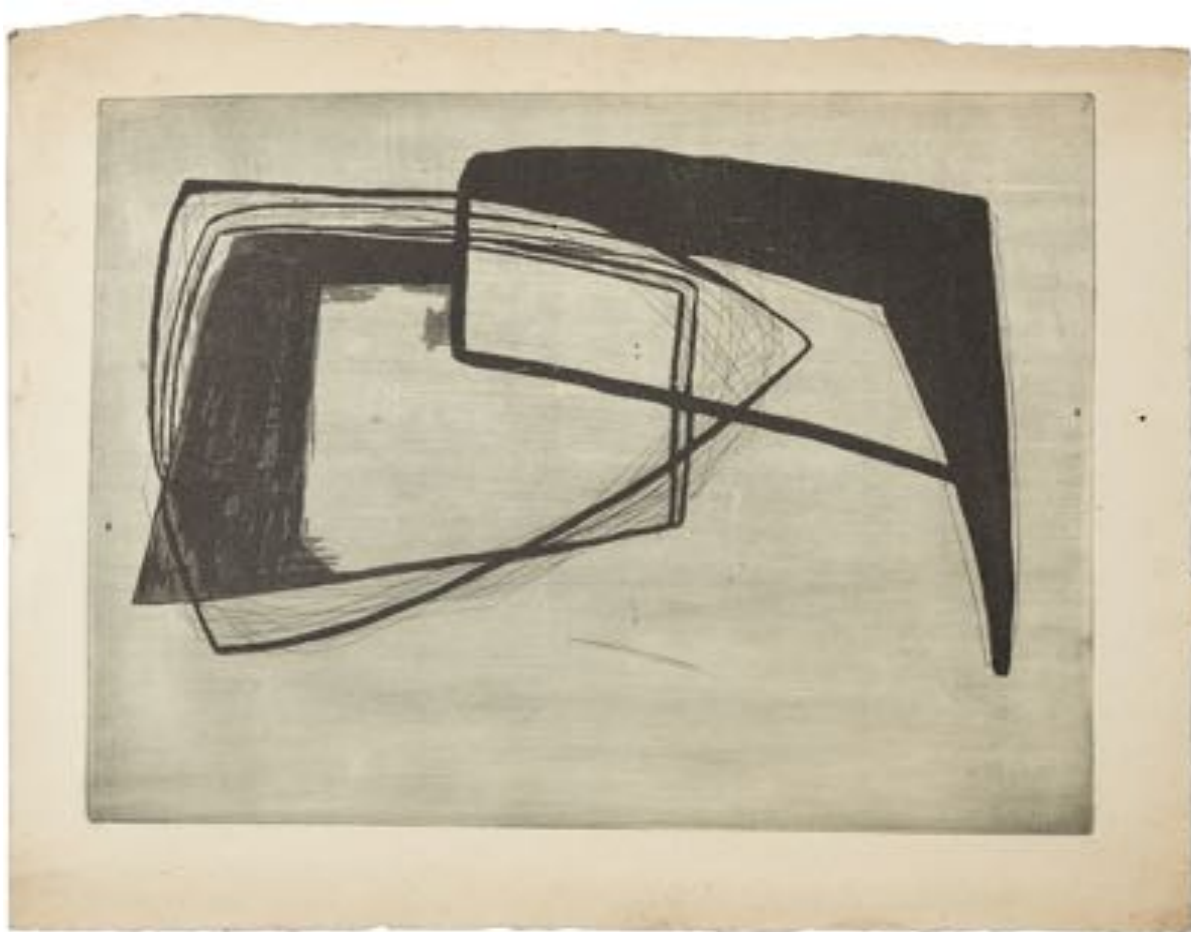


Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, inacabada,, água tinta, 19,4x29,6cm, s/d

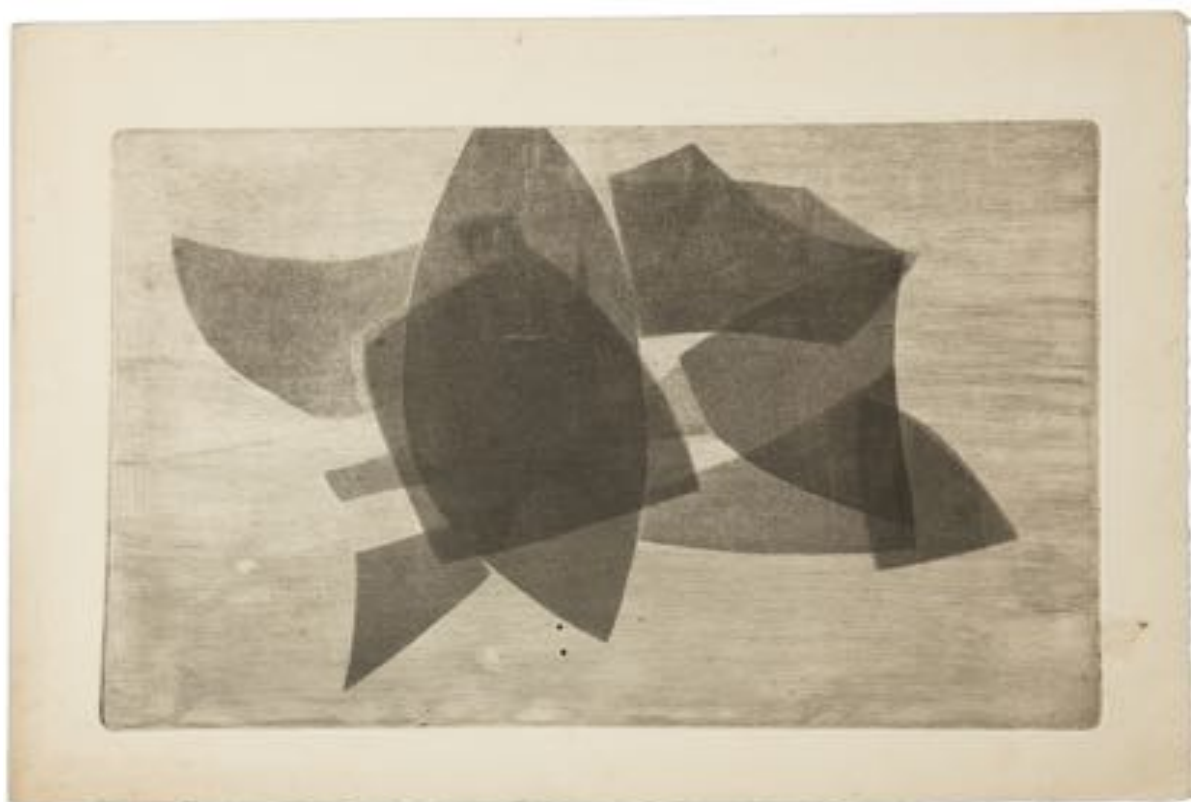


Foto: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Santa Ceia, xilogravura, 29,5x80cm, 2003



Fotos: Cláudio Manculi

Zita Viana de Barros, Santa Ceia, xilogravura colorida com pastel, 29,5x80cm, 2003

Zita Viana de Barros, Santa Ceia, xilogravura colorida com guache, 29,5x80cm, 2003

Zita Viana de Barros, Santa Ceia, xilogravura colorida com guache, 29,5x80cm, 2003



Fotos: Claudio Manculi